Daniela Petroşel

Retorica parodiei

IDEEA EUROPEANĂ

Daniela Petroşel

Retorica parodiei

Editura Ideea Europeană
2012

Colecţia: ISTORIE & TEORIE & CRITICĂ LITERARĂ

Coperta colecţiei: Cristian Negoi

Coperta: Sculptură de Vasile Gorduz

Editori: Aura Christi & Andrei Potlog

Lector: Alina Beiu-Deşliu

Tehnoredactor: Alexandra-Alina Ionescu

Editura Ideea Europeană

OP-22, CP-113, Sector 1, Bucureşti,

Cod 014780, Romania

Tel/Fax: 4021-2125692; 4021-3106618

E-mail: office@ideeaeuropeana.ro

http://www.ideeaeuropeana.ro

Anul apariţiei: 2012

Ediţie Digitală (ePub, Mobi)

ISBN 978-606-8012-89-6

Copyright © 2012 Ideea Europeană

Parteneri:

www.bibliotecaeuropeana.ro

www.librariapentrutoti.ro

www.contemporanul.ro

www.europressgroup.ro

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright şi este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiei, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Lectura digitală protejează mediul

Versiune digitală realizată în colaborare cu elefant.ro

ARGUMENT

„*Pentru că numai tu poţi face mişcările*
Începute de ei
Şi frumuseţea jocului
Nu trebuie să se piardă.”
(*Dansează*, Marin Sorescu)

Parodicul nu este doar unul dintre modurile comice; el este rezultatul variatelor încercări pe care literatura le face spre a se reînnoi prin autonegare. Asumându-şi acest rol, literatura parodică are luciditatea de a-şi etala mecanismul auto-producerii, analizându-şi exagerările, dar şi constitutivele convenţii. Această întoarcere spre literaritatea literaturii pe care mizează orice demers parodic este camuflată prin aparenta orientare spre diferiţi autori, texte sau stiluri. Orice parodist este, simultan, explorator prin textele altora, dar şi autorul ce-şi analizează lucid teritoriul propriului text. Una dintre aceste două dimensiuni poate fi dominantă într-o parodie, oscilaţiile fiind generate atât de parodist, cât şi de contextul estetic căruia acesta îi aparţine. Dacă, în mod normal, principiile critice urmează dezvoltării formelor literare, discursul parodic este un discurs critic conştient deghizat în formă literară sau un discurs literar cu finalitate critică. Vorbim de parodia studiată estetic şi nu de parodia ca simplă deformare, comisă din ignoranţă.

Analiza câtorva creaţii parodice reprezentative ale literaturii române are drept finalitate detalierea modului în care se modifică ţintele parodiei şi atitudinea parodistului. Am selectat câte un parodist reprezentativ pentru o anumită perioadă a literaturii române pentru a urmări fenomenul parodic în diacronie, încercând să surprindem

elementele constante, dar şi invariantele unei viziuni proprii. Faptul că autorii aparţin unor epoci aproximativ distincte a permis identificarea unor obiecte parodice predilecte, fiecare demers parodic fiind sugestiv pentru contextul estetic ce îl generează. Parodiile dau măsura coordonatelor estetice ale timpului lor, atât prin obiectele asupra cărora cade interesul parodiştilor, cât şi prin interogaţiile la care ei supun literatura. De la Budai-Deleanu la Cărtărescu nu se modifică doar ţinta parodiei, ci şi concepţia asupra literaturii. Acest periplu prin vârste diferite ale creativităţii sintetizează şi schimbările din interiorul fenomenului parodic, cu trecerile de la un *meta-discurs* declarat polemic la un *discurs* ce înglobează cu seninătate modelul. Astfel încât abordarea cronologică a principalelor creaţii parodice facilitează şi etalarea schimbării de receptare teoretică la care noţiuni precum *autor*, *text*, *cititor* au fost supuse. În acest fel structurată, lucrarea analizează atât mobilitatea formelor parodice, cât şi modul în care se modifică receptarea acestora: de la un gen minor, trăind în umbra marilor texte, parodia ajunge să fie un element esenţial în definirea de sine a postmodernităţii.

Am optat pentru acest tip de abordare pentru că suntem de părere că nu există o definiţie trans-istorică valabilă pentru parodie. Definirile succesive ale conceptului vor fi în strânsă legătură cu accepţiunile pe care el le cunoaşte în textele fiecărui parodist. Autorii parodiază motivaţi de intenţii diferite şi de aceea fenomenul este atât de greu de închis într-o definiţie atotcuprinzătoare care să fie capabilă să surprindă şi natura transformării parodice, şi atitudinea parodistului. Urmărirea teoriilor critice privitoare la parodie, din Antichitate până în postmodernism, permite evidenţierea mutaţiilor pe care definirea acesteia le cunoaşte. Glosând pe marginea unui model

anterior şi făcând asta într-o manieră comică, parodicul este de două ori damnat la periferia literaturii. Reducerea comicului la *degradare* a afectat negativ statutul parodiei, simţită fiind ca *ridiculizare a unui model anterior*. Ulterior, prin nuanţarea teoretică a unui concept canonic precum *originalitatea*, parodia cunoaşte o valorificare pozitivă, receptată fiind ca o modalitate adecvată de a crea punţi de legătură între prezentul şi trecutul literar, de a genera trăirea simbiotică a unor forme literare structural incongruente. Libertatea de care orice demers parodic uzează pleacă de la ignorarea oricărui fel de autoritate textuală, tradusă prin concepte canonice precum *tradiţie*, *istorie*, *intenţie*, *morală* sau *realitate*. Această abolire a dogmelor face din parodie un răzvrătit vlăstar al literaturii, dar unul necesar, fiindcă el este cel care oferă necesara perspectivă critică din interiorul mişcării literare.

Precizăm că nu am analizat textele parodice în funcţie de genurile de care aparţin, pentru că ne interesează, dincolo de regulile particulare ce diferenţiază o poezie de o piesă de teatru, mecanismul parodic ce funcţionează în toate aceste opere. O posibilă definiţie dată fenomenului parodic ar fi generată de abilitatea lui de a aduce operele *serioase* ale literaturii pe terenul comicului. Acest lucru permite detalierea unei controversate chestiuni teoretice legate de operele parodice: în ce măsură parodiile aparţin aceluiaşi gen literar ca şi textul parodiat sau, dimpotrivă, dacă ele formează o clasă de sine stătătoare. În ceea ce ne priveşte, putem afirma că, din punct de vedere formal, transformările parodice aparţin aceluiaşi gen literar ca şi textul parodiat. Această apartenenţă este motivată de necesitatea recunoaşterii cât mai rapide a ţintei parodice. Există şi cazuri în care un text în proză cunoaşte reversul parodic într-un poem. Aşa se întâmplă cu poemul lui Caragiale, *Thalassa*, în care satiricul

autor parodiază constructul simbolist din *epopeea simţurilor* macedonskiană. Formal, cel puţin, parodia caragialiană nu aparţine aceluiaşi gen literar ca opera mult-flagelatului magistru de la *Literatorul*. Din punct de vedere tipologic însă, putem spune că există o clasă a textelor parodice pentru că, dincolo de apartenenţa la un gen, există un mecanism parodic comun atât parodiilor în versuri cât şi celor în proză sau pieselor de teatru. Arsenalul parodiştilor este extrem de bogat şi el variază de la autor la autor în funcţie de particularităţile scrisului său, dar şi de cele ale autorului parodiat.

Mizând permanent pe recunoaşterea ţintei, textele parodice care se folosesc de parodie ca modalitate generală de construire a textului sunt texte relativ reduse ca dimensiuni. Crearea unor legături puternice între model şi rescrierea lui parodică presupune o corespondenţă susţinută între cele două planuri textuale. De aceea, sunt preferate poeziile pentru efectul imediat pe care îl au asupra cititorului. Majoritatea parodiştilor pe care-i vom discuta sunt poeţi sau jonglează cu poezia, cum face Caragiale. Scheletul parodic din proze se susţine frecvent pe parodie ca figură de stil, autorul folosindu-se de acest lucru spre a-i re-aminti receptorului de cadrul parodic mai larg. Aşa se întâmplă şi în cazul textului topîrcenian *Minunile Sfîntului Sisoe*, unde parodia Raiului este realizată prin parodierea unor variate reprezentări religioase. Filonul parodic din genul dramatic cunoaşte două ipostaze: parodia textului literar şi parodierea anumitor *convenţii teatrale*. În vreme ce parodicul din comediile caragialiene este unul ce deconspiră aspecte literare, cel existent în piesele lui Marin Sorescu urmăreşte şi fenomenul mai complex al *convenţiilor teatrale* şi nu numai.

Funcţiile pe care le îndeplineşte parodia sunt variate şi vom încerca, pe cât posibil, să vedem care este rolul dominant pe care aceasta îl

îndeplineşte într-un anumit (con)text literar şi social. Mai mult decât mecanism al fixării în istorie, parodia ne interesează ca mecanism revoluţionar, capabil să determine schimbări fundamentale în conştiinţa artistică a unei epoci. Dacă, în principal, delimitările în interiorul creaţiilor parodice vor fi făcute având drept criteriu de diferenţiere textul-ţintă, putem uza şi de o clasificare care ar avea la bază intenţia autorului, mărturisită sau conţinută în substanţa textului. Astfel, dacă ar fi să grupăm principalele tipuri de parodii, structurându-le aproape valoric şi ţinând cont că ele variază şi în funcţie de intenţia fiecărui autor, am obţine următoarea clasificare:

1. *parodia critică*: este tipul de parodie cel mai răspândit şi este frecvent orientată spre contemporani. În spatele actului parodic stă, adesea, o relaţie de prietenie sau conflictuală cu autorul vizat. Astfel de parodii apar la Caragiale, Topîrceanu şi Sorescu. Ei realizează o diversificare a discursurilor literare existente în epocă, de multe ori, repudiind non-valoarea. În spatele parodierii lui Macedonski stau rezervele lui Caragiale legate de simbolism, dar şi antipatia lui faţă de conducătorul cenaclului „Literatorul”. În acest caz, parodia nu are drept unic scop diferenţierea valorii de non-valoare, ea fiind supusă şi capriciilor parodistului. Parodiile ce-l vizează pe Delavrancea ascund, în spatele unei satirice etalări a artificiilor, simpatia marelui dramaturg pentru ilustrul lui avocat. Şi Topîrceanu îşi parodiază contemporanii, dar el nu atinge vehemenţa textelor lui Caragiale. De multe ori, pierzând sensul detaşării de textul obiect, autorul *Parodiilor originale* ajunge să-şi contopească scriitura cu aceea a autorului vizat, astfel încât textele rezultate aparţin celei de-a doua categorii. În această primă categorie se încadrează şi parodiile lui Sorescu şi Cărtărescu care urmăresc subminarea prin comic a unor realităţi politice aberante. Fie că ele sunt însoţite de dezavuarea

limbajului de lemn al epocii, sau sunt doar orientate spre literatura politrucilor, ele sunt o formă mascată de rezistenţă politică.

2. *parodia-omagiu*, ca încercare de recuperare a unei *vârste de aur* a literaturii. O astfel de parodie este *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu, text în care subminarea eroismului co-există cu subînţeleasa lui glorificare. *Levantul* lui Cărtărescu este un alt text în care parodia îndeplineşte un rol sintetizator, inventariind diferite tipuri de discurs liric. Eminescu, Blaga, Arghezi, Barbu, Nichita Stănescu nu sunt parodiaţi; universurile lor poetice sunt re-memorate printr-o atitudine sinonimă cu admiraţia. Acest tip de parodie îndeplineşte rolul clasic de portretizare a unei realităţi literare, prin îngroşarea datelor stilistice specifice. Parodistul îşi glorifică modelul cu acest ultim gest omagial şi-l fixează definitiv în istoria literaturii. O dată parodiat, modelul îşi pierde atributul *seriozităţii* şi caracterul de *text*, devenind doar necesar *pre-text* pentru creaţiile ulterioare.

3. *parodia-pretext* apare în cazurile în care parodistul nu este interesat de textul obiect şi îl foloseşte doar spre a-şi etala discursul original. Astfel de texte apar la Topîrceanu, *Infernul. Stanţe apocrife la Divina Comedie* şi *Homer: Chinurile lui Ulise. Fragment apocrif din Odiseea*, dar şi la Sorescu, unde ţinta nu este neapărat una literară. Folosindu-se de un dialog de tip juridic, în textul *Pricina* din volumul *Tinereţea lui don Quijote*, sau de unul didactic, în *La lecţie* din volumul *Tuşiţi*, Marin Sorescu experimentează alte moduri de a poetiza pe marginea subiectelor grave ale existenţei umane. Parodia îi oferă o schemă de structurare a discursului liric, demersul stând sub semnul intrării poeticului printre datele cotidianului. Topîrceanu încercase timid o astfel de ieşire a lirismului din zona de influenţă a *poeziei înalte*, iar Sorescu va continua acest lucru cu spor personal. Ceea ce în epoca lui Topîrceanu era o

excepţie, devine estetică programată la poeţii postbelici. Acest tip de parodie este, adesea, pretext pentru *auto-parodie*. Textul anterior este re-actualizat doar spre a-i permite parodistului să-şi expună concepţia legată de artificiile actului creaţiei; aceste limitări domină atât ţinta, cât şi parodia ei, astfel încât, în final, parodist şi parodiat sunt egali şi deopotrivă supuşi convenţiilor literaturii. *Parodia-pretext* pare a se potrivi şi textelor urmuziene, cu precizarea că ne referim la parodia literară, la modul în care acest original autor scrie *fabule*, *romane* şi *epopee*. Parodierea urmuziană a structurilor lingvistice se încadrează categoriei *parodiei critice*, prin denunţarea anchilozării limbajului şi a gândirii. Acest al treilea tip de parodie este cel mai valoros pentru că intenţia parodică este actualizată doar spre a servi drept suport originalităţii latente.

Totuşi, parodiile discutate nu se revendică exclusiv doar de la unul dintre cele trei tipuri identificate, clasificarea având la bază atitudinea dominantă pe care parodistul o manifestă faţă de ţinta lui. Reuşita unui text parodic este dată de abilitatea parodistului de a combina interogaţia critică cu etalarea concludentă a particularităţilor textului ţintă, ambele fiind dublate de o transformare originală. Geniul parodistului se măsoară prin capacitatea lui de a se detaşa ironic de model şi de a realiza o re-scriere critică, nici prea liberă, nici prea fidelă. Raportându-se la acelaşi text sau autor, parodişti diferiţi îşi dezvoltă textele pe coordonate reprezentative pentru viziunea lor originală. Un autor precum Bolintineanu, preferat obiect parodic, este re-valorificat diferit la Caragiale, Topîrceanu şi Cărtărescu. În vreme ce autorul *Smărăndiţei* alterează un atribut esenţial al personajelor istorice, eroismul, Topîrceanu, în textul *Dimitrie Bolintineanu. Mihai Viteazul şi turcii*, condensează sensul parodic în poanta din final, restul textului

fiind aproape fidel stilistic originalului. Cărtărescu, în textul *Garofiţa* din volumul *Totul*, împrumută stilul înnobilant al *Legendelor istorice*, dar îl aplică unui subiect banal: cumpărarea unei prăjituri. Cel mai puternic impact parodic, la nivelul abolirii textului obiect, îl are abordarea cărtărescianã. Deşi el jonglează ludic cu acest stil plin de emfază, lasă impresia că textul obiect este desuet şi patetic. Orientându-se spre acelaşi autor chiar, parodiştii îi dezvoltă aspecte complementare ale creaţiei, lansând diferite tipuri de discurs critico-literar. De aceea, orice parodie este o *lectură rebelă* a unui text anterior. Cu cât un model este *citit* în diferite registre ale parodiei, cu atât receptarea lui critică se îmbogăţeşte prin însumarea observaţiilor emise de parodişti.

Discurs literar, dar şi critic, parodicul este simultan literatură, dar şi interogaţie asupra literaturii. În raport cu textul scris, căruia îi dezavuează convenţiile, spiritul parodic îşi asumă o sinucigaşă libertate. A râde *prin literatură pe seama literaturii* este, totuşi, un exerciţiu extrem de riscant, orice parodist vorbind, de fapt, despre propria moarte. Statutul său paradoxal nu se evidenţiază doar prin raportul cu literatura ce îl generează şi căreia îi aparţine, ci şi prin relaţiile stabilite cu modelele de la care se revendică. Deşi constitutiv este o *critică a modelului*, el are darul unic de a-l îmbogăţi, oferind lectorilor un model actualizat şi configurat în datele lui esenţiale. Raportându-se la model, parodistul are de întâmpinat dificultăţi legate de raportul dintre *imitaţie* şi *originalitate*. Plasarea sub semnul imitaţiei servile distruge autenticul sens parodic, iar afirmarea unei originalităţi debordante anulează modelul şi face imposibilă recunoaşterea lui.

Natura iscoditoare a spiritului parodic favorizează permanente re-tratări ale textelor şi ale autorilor anteriori, în pofida îndepărtării şi clasicizării lor în timp. De aceea, spaţiul parodiei

este un continuu du-te-vino între prezentul şi trecutul literar. Capacitatea parodicului de a pune într-un dialog instrumentat comic vârste şi texte literare diferite explică puternicul impact la public pe care îl are acest tip de literatură. Îmbinând observaţia critică serioasă cu deturnarea amuzată a elementelor textului ţintă, procesul parodic este, concomitent, asumare ludică şi denudare programată a convenţiilor ce fundamentează literatura. Mai mult decât alţi autori, parodistul are conştiinţa artificiului şi etalează permanent acest lucru în textul propriu. În acelaşi timp, el are şi puterea de a depăşi prin comic convenţiile care-l limitează. Această abilitate de a poza în sclav al artificiilor scriiturii doar spre a le putea dinamita mai convingător formează farmecul discursului parodic.

Parodicul combină două dimensiuni fundamentale: cea comică şi cea metatextuală. De aici statutul său cu totul aparte atât printre celelalte moduri comice, cât şi printre formele metaliteraturii. Diferitele concepţii critice legate de statutul parodiei au dezvoltat mai ales una dintre cele două dimensiuni. Lucrarea cercetătoarei Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, este axată tocmai pe modul în care acest concept literar evoluează din Antichitate până în postmodernism. La finalul lucrării există chiar o schiţă a principalelor trăsături ce definesc parodia în epoci distincte şi la teoreticieni diferiţi. Se observă că parodicul este receptat iniţial strict în dimensiunea lui comică, un comic care degradează chiar, pentru ca ulterior să fie privit ca o pertinentă modalitate de a medita la sensurile literaturii.

Lucrarea încearcă să surprindă ipostaze cât mai variate ale fenomenului parodic, urmărindu-l atât în diacronie, cât şi în sincronie, prin valorificări diverse în opera aceluiaşi autor. Oferindu-i autorului posibilitatea de a se elibera prin comicul

literaturii de o tensiune generată de multiple cauze, de la antipatii personale până la convenţii resimţite tragic, parodia este o solidă construcţie critico-literară. Ea oferă o altă perspectivă asupra formelor literare, de cele mai multe ori fundamentând-o comic. Suntem încurajaţi, dar şi temători în demersul nostru, de absenţa unei sinteze teoretice şi aplicative asupra carierei parodiei în literatura română.

I. RETORICA PARODIEI

1. RELAŢIA PARODIEI CU ALTE MODURI DE COMUNICARE LITERARĂ

Am selectat, cu intenţie, operele în care parodia este *maniera generală de organizare a textului*, evidenţiind, atunci când a fost cazul, şi parodia ca *tehnică textuală*. Am plecat de la interpretarea parodiei în accepţiunea ei generală, nepropunându-ne să jonglăm cu clasificări genettiene de tipul *travesti burlesc* sau *pastişă eroi-comică*. Discutând *parodia în sens larg*, lucrarea nu şi-a propus analiza particulară a aspectelor *burlescului*, în accepţiunea noastră el fiind subsumat parodiei. Opţiunea are la bază mai multe motive: poate cel mai important constă în dificultatea delimitării precise a *transformării* de *imitaţie*, în momentul analizei unui text. Există, evident, diferenţe de ansamblu între aceste două posibile raportări la un alt text, dar, în acelaşi timp, orice *transformare* are o bază mimetică. Dacă definiţia genettiană dată *parodiei* este *transformare în regim ludic a unui text anterior*, noi vom opta, mai degrabă, pentru definiţia pe care o lansează Linda Hutcheon, aceea de „*imitaţie caracterizată prin inversiune ironică*”, dar o inversiune a valorii, am spune noi. La anterioara alăturare a celor două definiţii se adaugă o necesară precizare, aceea că ludicul este de nuanţă ironică. Un alt motiv pentru care nu am optat pentru clasificarea genettiană este dat de inadecvata disociere, în analiza unui text, între *stil* şi *subiect*. Chiar dacă unele texte permit astfel de delimitări, există alte texte care sunt ele însele un hibrid stilistic, în care acelaşi subiect este prezentat

drept nobil, pentru ca ulterior să fie tratat ca vulgar.

Discutarea *parodiei în sens restrâns*, înţelegând prin acest lucru doar parodia ce vizează ţinte literare, ar lăsa pe nedrept deoparte o serie de parodii izbutite. Extinderea analizei şi pe obiectele parodice încă ne-fixate literar va permite ilustrarea modului în care literatura acaparează treptat realităţi deocamdată străine ei. Poate cel mai fericit exemplu în acest sens îl întâlnim în parodiile caragialiene, ce se deschid spre diferite tipuri de limbaje extra-literare. De obicei, parodicul este asociat cu *de-canonizarea* pentru că obligă ierarhiile literare să se revizuiască permanent. În cazul extinderii ţintelor parodiei spre zonele ne-literare, parodicul are şi rolul de a genera *canonizarea* literară a acestor forme. Această prolifică întrepătrundere a literaturii cu aspectele ne-literare încă ale realităţii formează originalitatea parodicului caragialian. Nu doar aspecte ale realităţii sunt *canonizate* în parodiile caragialiene, ci şi forme literare considerate marginale. *Telegrame*, *procese-verbale*, *scrisori anonime* şi *articole de ziar* invadează spaţiul literaturii, participând la anularea distincţiei dintre formele literare *înalte* şi cele *joase*. Acest tip de acţiune va fi continuată de către autorii postmodernişti, mulţi dintre ei mizând pe eradicarea diferenţelor dintre *cultura înaltă* şi *cultura populară*. Vor face acest lucru prin inserarea unor tipuri de discurs considerat periferic, aparţinând mai ales unor grupuri minoritare din punct de vedere naţional sau sexual.

Teoreticienii comicului au analizat *parodicul* ca fiind un mod al comicului, împreună cu *satiricul*, *ironicul* şi *umorul*. Nu vom dezbate controversele teoretice legate, mai ales, de raportul exact dintre *umor-comic* şi nici nu vom dezvolta detaliat caracterul comic al parodicului. Totuşi, trebuie menţionat că textul parodic reuneşte două tipuri de

comic: unul *inter-textual*, prin raportul pe care-l stabileşte între model şi parodia lui, şi unul *intra-textual*, ce constă în factori comici independenţi de sensul parodic. Ne vom axa analiza mai ales asupra comicului *inter-textual*, dar vom evidenţia şi cazurile în care acest prim tip se sprijină pe comicul *intra-textual*. Vom exemplifica, mai ales, cu texte în care comicul parodic ocupă un loc semnificativ.

Parodistul realizează *comicul inter-textual* prin punerea în contrast a două universuri textuale: cel al ţintei şi cel al parodiei. Un efect comic imediat se obţine prin alăturarea unor texte extrem de diferite, cum se întâmplă în cazul orientării lui Topîrceanu spre *Divina Comedie* sau spre *Eneida* lui Vergiliu. *Alăturare* este un termen impropriu pentru sensul demascării parodice; poate mai adecvat ar fi *întrepătrundere*. Ţinta este re-actualizată în mod constant spre a-i uşura lectorului de-codarea; când în textul parodiei irumpe modelul, se produce un contrast comic între cele două instanţe textuale. Amuzantul dialog dintre poet şi muză din textul topîrcenian *Noapte de august* ilustrează perfect această întrepătrundere a planurilor, generatoare de efect comic: „*Muza: Ridică-te, poete! Ia-ţi lira şi suspină./ Poetul: Dar n-am nici gaz în lampă, nici praf de zacherlină*”. Luate separat, cele două replici nu sunt comice, dar puse într-un astfel de raport parodic ele dau naştere comicului. *Efectul de surpriză* pe care se mizează în producerea comicului este o trăsătură constantă a textelor parodice. *Surpriza* poate fi cultivată constant, la nivelul textului, prin îmbinarea planurilor celor două texte, dar şi la nivelul global al parodiei, legată fiind de modul în care parodistul re-interpretează modelul anterior.

1.1. PARODIE-LUDIC

Ludicul şi parodicul stau sub semnul unei ieşiri din aria de influenţă a *seriosului*, prin crearea unei

pseudo-realităţi, derivate, conotativ, din realitatea primară, în cazul ludicului şi, din realitatea literară, în cazul parodiei. Ludicul este o desfătare temporară, oferită de abolirea limitărilor exterioare, fie ele sociale sau logice, dar fără finalitate discreditantă. Parodicul, în schimb, dincolo de ludicul pe care-l instalează în textul propriu şi în modalitatea de a *citi* modelul anterior, întemeiază o lume consolidată estetic. Ceea ce pare, în orice text parodic, totală anulare a regulilor este, de fapt, încercarea stabilirii unui alt set de reguli. Trăsăturile definitorii pentru *joc*, pe care le găseşte Johan Huizinga, permit nuanţarea relaţiei *parodie-ludic*. Astfel, jocul este o *acţiune liberă*, are *caracter dezinteresat* şi *limitat în timp şi spaţiu*, presupune *ordine*, *încordare*, *crearea stării de excepţie* şi *diferenţierea*. Parodicul este concomitent ieşire de sub tirania modelului, dar şi consolidare a lui, oferă satisfacţie instantanee prin distrugerea hegemoniei modelului anterior, dar are şi un efect constructiv. El presupune edificarea sistematică a diferenţei de planul textului obiect, iar permanentul du-te-vino între model şi actualizarea lui parodică generează *încordarea* cititorului, silit mereu să creeze necesarele punţi de legătură. Dacă ar fi să glosăm pe marginea clasificării pe care Ruskin, reluat de Huizinga, o face omenirii în *muncitori* şi *jucători*, am spune că, în vreme ce autorii lipsiţi de vocaţia parodiei sunt *muncitorii*, parodiştii sunt *jucătorii muncitori*. Sunt *jucători* pentru că jonglează cu creaţii anterioare, oferind un revers de-tensionat realităţii *serioase*, dar sunt şi muncitori pentru că demersul lor consolidează trecutul literar şi figurează un virtual viitor al literaturii.

Parodia este un *protest ludic* în faţa tiraniei unui model anterior. Ea este jocul autorului matur printre texte, autori şi stiluri şi presupune ridicarea deasupra convenţiilor literare şi a ierarhiilor canonice pentru a le chestiona sub masca

inocenţei. Parodistul nu se joacă doar cu elementele constitutive ale modelului, ci şi cu cititorii şi cu aşteptările acestora.

1.2. PARODIE-IRONIE

Delicatele raporturi existente între ironie şi parodie au fost o continuă provocare pentru teoreticienii literari. Multitudinea valenţelor ironiei, precum şi variatele întruchipări ale parodicului fac un astfel de subiect inepuizabil. Totuşi, vom urmări modul în care ironicul intră în componenţa parodicului, particularităţile ce fac din parodic un asociat al ironicului, graţie elementelor comune. *Spiritul parodic* este esenţialmente rezultatul gândirii eliberate de canoane, al îndrăznelii funciare de a chestiona entităţi literare dogmatizate. El vine în continuarea unei relaţii de tip ironic pe care parodistul o stabileşte cu lumea. Guvernat de implacabile sentimente de inferioritate sau de superioritate, de nemulţumiri personale sau de o activă conştiinţă ludică, parodistul îşi proiectează sentimentele în textul parodic. Dacă în cazul ironiei relaţia conflictuală se stabilea între *eu* şi *lume*, în cazul demersului parodic avem de-a face cu un aspect particular al relaţiei ironice, tradus în raportul *autor-literatură*. Atitudinea ironică a parodistului în faţa textului-ţintă poate fi generată de o gamă variate de sentimente: simpatie, dispreţ, frustrare, superioritate, detaşare, revoltă. Aceste sentimente vor modela ulterior specificul raportului parodic, ce variază atât în funcţie de parodist, cât şi, în interiorul creaţiei aceluiaşi parodist, de ţintele alese. De aceea, putem vorbi despre diferite tipuri de parodii, diferenţiate în funcţie de sentimentele parodistului faţă de model şi de autorul acestuia: *parodie satirică*, *parodie ludică*, *parodie omagială* sau *parodie umoristică*.

Observam anterior faptul că *spiritul parodic* însuşi se defineşte prin raportare la o relaţie de tip

ironic pe care parodistul o stabileşte cu anumite forme ale literaturii. Această plasare ironică a parodistului merită nuanţată prin crearea necesarelor corelaţii cu varietatea atitudinilor ironice. *Spiritul parodic* prezintă similitudini cu *ironia socratică* pentru că presupune discutarea critică a unor principii considerate inatacabile. În acelaşi timp, orice parodist este un socratic învăţător pentru lectorul său, întreţinând un subtil joc ironic, plastic definit de Jankélévich: „*îi amorţeşte pentru a-i dezmorţi*”[1]. Mimând aderarea totală la valorile modelului, parodistul îşi surprinde apoi lectorul prin autentica lui intenţie parodică. În acest proces al deconstruirii ironice a obiectului parodic, parodistul întreţine o relaţie de complicitate cu receptorul, lansându-i „*un apel care spune: completaţi voi înşivă, corectaţi voi înşivă, judecaţi prin voi înşivă*”[2]. Dar, cititorul actului parodic poate fi chiar autorul parodiat, silit astfel să se dedubleze în *obiect ironizat* şi în *receptor al ironiei*.

Fidel intenţiei gnoseologice, autorul parodic poartă masca epigonului doar spre a dinamita cât mai convingător constructul literar anterior. Această disimulare bulversează cititorul, pentru că, iniţial, până la prima *deturnare comică*, el crede cu inocenţă în *buna-credinţă* a parodistului. Luând contact cu prima instanţă textuală în care *maleficul* parodist *transformă comic modelul*, receptorul conştientizează intenţia reală şi participă deliberat la mecanismul parodic. În acest joc cu cititorii, parodiştii se folosesc de notaţiile paratextuale; ei dau impresia unor *autori cuminţi* care scriu *sonet simbolist-instrumentalist* sau *roman modern*, precum Caragiale, *fabulă* sau *poem eroico-erotic*, ca Urmuz, sau *epopee*, precum Cărtărescu. Dar, la umbra acestor liniştitoare notaţii, ei realizează autentice de-construiri ale acestor specii tradiţionale.

Spiritul parodic prezintă similitudini nu doar cu *ironia socratică*, ci şi cu *ironia romantică*, el lărgindu-şi astfel semnificaţiile: „*filozofia romantică afirmă că istoria omenirii se desfăşoară ca un progres prin parodie, printr-o degradare continuă a obiectului iniţial. Creatorul l-a făcut pe om după chipul şi asemănarea sa, aruncându-l pe pământ; aici el joacă într-un spectacol unic: aceeaşi piesă cu mereu alte măşti. Astfel concepută, parodia nu mai dă naştere comicului imitaţiei micro-contextuale, oportuniste, ci este reflexul unei vaste atitudini privind universul. Parodia nu se mai diferenţiază ca semnificaţie de modelul ei, pentru că fiecare termen al sistemului este în acelaşi timp obiect al parodiei şi parodie a obiectului într-un lanţ nesfârşit.*”[3] Am redat acest lung citat pentru că el este reprezentativ pentru dinamica parodiei şi, mai ales, pentru conştientizarea condiţiilor propriului demers la care ajung unii parodişti. Ideea lui Schlegel, conform căruia *arta este o perpetuă parodie a ei înseşi*, se traduce prin sugestia nesfârşitelor oglindiri parodice. *Derivată* din realitate, literatura dă naştere unei alte forme derivate, parodia; aceasta devine, astfel, *imitaţia unei imitaţii*. Interpretând lumea haotică a ţiganilor din textului lui Budai-Deleanu drept *o parodie* a unui univers ordonat, Mircea Vaida echivalează parodicul cu degradarea unui concept superior.

Oferind reversul parodic, parodistul este un revoltat înnoitor. Distrugând iluzia existenţei *operei perfecte*, parodistul se auto-condamnă şi-şi recunoaşte umilul statut de potenţial autor secund pentru parodierea altora. Chiar dacă teoreticienii afirmă că nu există *parodia parodiei*, odată rupt vălul misterului scriiturii, fragilitatea demersului persistă. Această concomitentă asumare a puterii, dublată de recunoaşterea înfrângerii, reuneşte cele două tipuri de atitudini, cea ironică şi cea parodică. Verbalizându-şi nemulţumirea, ironistul îşi

exercită superioritatea asupra ţintei sale, dar, simultan, lasă să i se ghicească suferinţa şi înfrângerea. Neputând interveni efectiv spre a corecta abaterile din realitate, ironistul foloseşte iluzoria putere a revoltei verbale. Dinamitând, cu premisa superiorităţii, un construct textual anterior, parodistul îşi recunoaşte şubrezenia propriului statut, nu doar pentru că este silit să se sprijine pe un model anterior, ci şi pentru că, parodiind pe alţii, sfârşeşte prin a se auto-parodia.

Ironia este rezultatul unei relaţii conflictuale pe care *eul* o stabileşte cu lumea, conflictul acesta cunoscând intensităţi diferite. În acelaşi timp, ea are şi o puternică dimensiune etică, ironistul fiind adesea revoltat de încălcarea unor principii morale. Ceea ce ironica revoltă consolidează *în rău*, făcând „publicitate" abaterii de la norme, revolta parodică are darul de a consolida *în bine*, îmbogăţind realităţile vizate. Parodicul nu este generat de cauze extra-literare, de aceea el este mai *gratuit* decât însăşi ironia, care are, în general, cauze extra-estetice. Parodicul este, adesea, gratuit în raport cu ţinta, fiindcă permite dezvoltarea unui text independent, fie că aspectul parodic este receptat sau nu. El nu apără nimic şi totuşi, uneori, fără a oferi nimic în schimb, distruge totul. Dar această distrugere are, paradoxal, potenţial constructiv. Farmecul revoltei parodice vine din faptul că, în acest proces al *masticării vechiului*, ea tinde să întemeieze o lume. Astfel încât, spre deosebire de ironie, parodia este mai mult orientată spre viitor şi obligă la înnoire.

Dacă în observaţiile anterioare analizam ironia ca *figură de gândire*, vom apropia acum parodia de ironie ca *figură de stil*, căci similitudinile nu sunt reprezentate doar de particularităţile celor două tipuri de atitudine, ci şi de structura relativ asemănătoare. În acest sens, Linda Hutcheon precizează: „*ironia poate fi văzută ca operând la nivel microcosmic, semantic, în acelaşi fel în care*

operează parodia la nivel macrocosmic, textual”[4]. De aceea, atât tropul *ironie*, cât şi clasa operelor parodice „*combină diferenţa şi sinteza, alteritatea şi asimilarea*”[5], astfel încât „*refuzul constant al ironiei de a fi univocă semantic se potriveşte refuzului parodiei de a se structura unitextual*”[6]. În vreme ce ironia, în calitatea ei de figură retorică, mai ascunde un sens, parodia camuflează cel puţin încă un text, lăsând să-i transpară acestuia datele particulare.

Asupra acestei organizări duale, specifică atât discursului ironic, cât şi celui parodic, atrage atenţia şi Margaret A. Rose în lucrarea *Parody: ancient, modern, and postmodern*. Ea observă structura mai complexă a parodiei, care se constituie din două coduri distincte, cu mesaje diferite, spre deosebire de ironie, care conţine un cod cu cel puţin două mesaje. Cele două coduri ale parodiei reprezintă cele două planuri constitutive, cel al textului ţintă şi cel al prelucrării lui. În vreme ce ironistul lasă exclusiv în seama receptorului decodarea mesajului autentic, parodistul „*combină şi pune în contrast comic textul citat cu un nou context*”[7], spre a-i favoriza lectorului identificarea lipsei de congruenţă a celor două planuri. Ceea ce ironistul lasă pe seama contextului exterior instanţei sale ironice, parodistul construieşte în evidenţa textului propriu. În acelaşi timp, mizând pe complicitatea cu un terţ exterior, receptorul ironiei sau al parodiei, ambele pot eşua cu uşurinţă prin neînţelegerea adevăratelor intenţii. Oricum, între parodie şi ironie există o legătură subtilă, inextricabilă.

1.3. PARODIE-PASTIŞĂ

La nivelul definirii, diferenţa dintre cele două concepte este evidentă: parodia re-creează mai liber un model anterior spre a-i valorifica în mod comic elemente constitutive, în vreme ce pastişa

este preocupată de grija reconstituirii fidele a modelului. Pastişând, autorul îşi etalează capacitatea de a purta variate măşti stilistice. Spre deosebire de parodie, care valorifică mai multe aspecte ale textului, pastişa se orientează cel mai frecvent spre imitaţia stilului. Raportându-le la dihotomia *originalitate-imitaţie*, pastişa este mai imitativă, în vreme ce parodia este mai rebelă în *citirea* modelului. Şi pastişa cunoaşte o interesantă dinamică a receptării; accentul pus de Romantism pe *originalitate* a afectat receptarea pastişei, considerată un exerciţiu facil. Treptata decanonizare pe care conceptul de *originalitate* a cunoscut-o a permis o mai corectă tratare a pastişei, ca modalitate pertinentă de integrare în tradiţia literară. Acest tip de pastişă re-abilitată estetic apare în *Levantul* cărtărescian, unde lirismul unor poeţi precum Eminescu, Blaga, Arghezi sau Nichita Stănescu nu este parodiat cu distanţare ironică; el este re-creat omagial, integrându-se eclecticului tablou stilistic postmodernist. În acelaşi timp, optzecista poemă parodică a literaturii române se sprijină pe prestigiul autorilor şi a stilurilor împrumutate.

Chiar dacă re-construieşte cu grijă modelul, fiind un omagiu declarat, pastişa aruncă o lumină negativă asupra obiectului ei, evidenţiindu-i fragilitatea. De vreme ce poate fi aşa de uşor imitat, înseamnă că el nu este un construct unic şi foarte valoros. Această *valorificare în rău* lipseşte abordării parodice, care, dincolo de atitudinea parodistului în faţa modelului, îşi statuează substanţial obiectul, pentru că îi conţine esenţa.

Vom detalia relaţiile speciale existente între pastişă şi parodie în operele parodiştilor şi din necesitatea de a stabili cu exactitate statutul unor texte, considerate când *pastişe*, când *parodii*. Orice parodist este un iniţial pastişor pentru că îi este fidel modelului; el se îndepărtează ulterior de model, iar această *distanţă critică* surprinde

specificul transformării parodice. Multe din parodiile lui Caragiale, cum se întâmplă în *Temă şi variaţiuni*, se construiesc prin pastişarea unor stiluri variate. Există texte în cazul cărora este dificil de trasat cu certitudine dacă sunt pastişe sau parodii. Un astfel de caz este textul caragialian *Noaptea învierii*. Explicaţia este dată de dinamica interioară a textului, care trece pe nesimţite de la pastişă la parodie. Practicând adesea *rămânerea în model*, specifică pastişei, parodiştii intervin ulterior printr-o inserţie ironică, anulând anterioara intenţie a pastişării. Adesea, acest mecanism ia forma *poantei* din final, care anihilează recent construitul sens fidel modelului. Dar nu numai pastişa sfârşeşte în parodie, ci şi parodia lunecă frecvent spre pastişă, cum se întâmplă, adesea, la G. Topîrceanu. Cele mai contaminate de pastişă sunt parodiile ce se referă la simbolism, autorul textului *Tristeţi provinciale* fiind tentat să poetizeze şi el în manieră simbolistă. Deşi îşi concepe textele, mai ales la nivelul notaţiilor paratextuale, ca veritabile replici date principiilor estetice ale simbolismului, autorul ieşean ajunge să scrie texte autentic simboliste.

1.4. PARODIE-SATIRĂ

Această relaţie este relativ mai simplă decât cea existentă între *ironie* şi *parodie* prin faptul că satira este îndeobşte cunoscută pentru caracterul ei moralizator. În acelaşi timp, faptul că parodia lucrează cu elemente constitutive ale unui text anterior o diferenţiază net de satiră. Totuşi, şi aici putem opera cu aceşti doi termeni, cum o face şi Linda Hutcheon, care observă că există *parodie satirică*, dar şi *satiră parodică*. Diferenţa constă, în principal, în atitudinea dominantă a autorului. În cazul satirei parodice, autorul satiric se foloseşte de parodie ca de un instrument menit să corijeze realităţi extra-literare. Parodicul nu este cultivat pentru valenţele sale comice sau metatextuale, ci

pentru capacitatea lui de a corecta defectele. Pe parcursul lucrării vom vorbi despre *parodie satirică*, pentru că anumite parodii sunt scrise cu o evidentă intenţie satirică. Cele mai frecvente apar la Caragiale, mai ales cele în versuri şi cele orientate spre simbolism, dar şi texte de Cărtărescu sau Sorescu denunţă satiric aberaţiile din ideologia politică a acelor vremuri. La rândul său, şi coloratura satirică a parodiilor cunoaşte diferite intensităţi, de la cea discret inserată de autorul iluminist la adresa cititorilor săi, la cea violent cultivată de Topîrceanu într-o parodie după Arghezi, *Blesteme*. În textul lui Topîrceanu, satira nu este orientată către obiectul parodiei, ţintele atacului fiind, de fapt, câţiva oameni de litere ai timpului.

Dificultatea diferenţierii acestor doi termeni vine din imposibilitatea de a afirma cu exactitate ce realităţi pot fi parodiate şi ce realităţi pot fi satirizate. Mai mult, satira se poate realiza cu mijloacele parodicului şi invers. Teoretic, distincţia este extrem de clară: realităţile literare intră sub sfera de influenţă a parodiei, cele extra-literare sub impactul satirei. Noi înşine nu vom respecta această separare, urmărind modul în care realităţi extra-literare cunosc reversul parodic. Dar, ajunşi în acest punct, ar trebui să definim exact ce înseamnă *literar*. În ce măsură stilul jurnalistic, cel al conferinţelor sau structurile lingvistice curente, parodiate de Urmuz sau de Sorescu sunt literare? Analizele pe care le vom face pleacă de la premisa că, chiar dacă nu sunt fixate riguros literar, în sensul identificării cu uşurinţă a autorului-părinte, acestea, şi datorită intenţiei cu care sunt valorificate, pot fi parodiate. În acelaşi timp, noi vom surprinde şi procesul prin care, în urma parodierii, realităţi ne-fixate literar intră în domeniul literaturii pentru că devin materie a literaturii.

Diferenţa esenţială este dată de dimensiunea consolidantă a parodicului, care lipseşte în totalitate satirei. Satirizarea presupune eliminarea tipurilor de comportament vizate, în vreme ce parodia, prin actul său critic, consolidează şi oferă o imagine mai coerentă a obiectului vizat. Iar această finalitate apare chiar şi în cazul parodiei satirice, poate cea mai vehementă formă a parodiei. O altă diferenţă semnificativă, aflată în strânsă legătură cu cea anterioară, este dată de statutul pe care parodistul şi autorul satiric îl au în raport cu obiectul vizat. În vreme ce autorul satiric îşi proclamă fără drept de apel superioritatea şi amendează de pe această poziţie, parodistul manifestă atitudini variate faţă de ţintă. Acestea exclud superioritatea dispreţuitoare pentru că, constitutiv, parodia este şi un omagiu al modelului.

1.5. PARODIE-GROTESC

Dacă relaţiile dintre parodie şi umor le vom stabili la nivelul atitudinii pe care autorii o iau în faţa realităţii, fie ea textuală sau nu, cele dintre parodie şi grotesc vizează o manieră comună de structurare a textelor şi de stil adoptat. Parodia se apropie de grotesc prin asocierea unor elemente extrem de eterogene. Parodicul uzează de două tipuri de asocieri: atât la nivel inter-textual, o parodie precum *Levantul* devenind text cadru pentru texte extrem de variate ca specie sau gen, cât şi la nivel intra-textual, parodierea unui model realizându-se adesea prin combinarea ostentativ violentă a mărcilor lui distinctive. Textul rezultat din combinarea a o mulţime de texte are, evident, o formă hibridă. Aşa procedează Urmuz, mai ales în *Pîlnia şi Stamate*, unde particularităţi discursive ale artificiilor romaneşti sunt astfel combinate încât creează bizare imagini groteşti. Deturnarea comică a textului de bază se realizează prin ignorarea deliberată a compatibilităţii existente între elementele combinate în stilul clasic al

romanului. În acelaşi timp, personajele urmuziene sunt autentice prezenţe groteşti, rezultate ale fuzionării regnurilor şi obiectelor. Grotescul poate fi episodic antrenat în procesul parodic, parodistul amestecând intenţionat secvenţe sau structuri verbale tradiţionale spre a discredita coerenţa modelului şi a accentua uzura până la epuizare a constructului iniţial. Parodiind, în *Levantul*, meditaţia eminesciană, Cărtărescu o coboară în grotesc prin inserarea unor elemente lexicale ostentativ banale: *arac, căldare*, *gândac*.

Ambele moduri comice se folosesc de *exagerare* spre a construi o replică la universul *normal*, dar învechit. În cazul acestui tip de parodie avem de-a face cu exagerarea elementelor componente ale unui univers *literar* depăşit. Cele două moduri comice comunică spiritual la nivelul efectelor formative pe care le au. Alăturarea forţată a unor realităţi incompatibile, deşi şochează iniţial, este benefică la nivelul pulsaţiei germinative din care stă să se nască noul. Este mai multă viaţă şi potenţial regenerativ în coabitarea forţată a unor forme literare hibride, decât în demersul arid al creaţiei univoc orientate. Definind grotescul ca *opus sublimului*, observăm că acesta acoperă doar a parte a mecanismului parodic. În accepţiunea noastră, parodicul provoacă atât *degradarea* obiectului, cât şi conservarea lui involuntară.

1.6. PARODIE-UMOR

În definirea acestei relaţii plecăm de la premisa că modul umoristic este unul dintre modurile comice. Umorul se apropie de parodie prin *sentimentul solidarităţii*, cu lumea, în cazul umorului, dar nu şi cu textul-model, în cazul parodiei. Distanţându-se prin umor, un autor se poate recunoaşte dominat de aceleaşi defecte; în cazul în care parodiază un text anterior, autorul îşi conştientizează fragilitatea propriei poziţii. În acelaşi timp, parodia se diferenţiază de umor prin

capacitatea ei de a se detaşa ironic de clişeele textului-ţintă. Natura paradoxală a parodiei este dată tocmai de acest amestec dinamic de *distantă ironie* şi *umor participativ*. Dacă intruziunea ironiei are darul de a provoca ruptura dintre locutor şi obiect, generând tensiunea deconstruirii, umorul are darul de a reuni elementele disparate, astfel încât, în final, imaginea oferită este cea a unui întreg echilibrat.

Această combinaţie unică de ironie şi umor formează, în opinia lui Radu Enescu, „*unitatea dialectică şi categorială a actului critic prin excelenţă*."[8] Chiar dacă acest autor analizează relaţia dintre ironie şi umor cu aplicaţie pe discursul critic propriu-zis, pe noi ne interesează în ce măsură această *unitate* răspunde particularităţilor dimensiunii critice a oricărui demers parodic. Modul în care se raportează parodistul la model corespunde dinamicii ironie-umor: „*Humorul e comunicativ, el creează comuniune, ironia descompune şi îşi exercită acţiunea distructivă asupra falselor comuniuni şi astfel izolează.[...] Tendinţei defensive a ironiei [...] humorul îi opune tendinţa sa expansivă şi libertatea sa activă*"[9]. Umorul îmblânzeşte ironia, o face mai suportabilă. Acesta pare a fi şi specificul mişcării subterane în urma căreia parodistul se orientează şi analizează critic un text anterior, cel mai adesea cu umor.

Mai departe vom identifica şi analiza parodii care se impun printr-o evidentă atitudine umoristică, discreditarea unor tehnici literare fiind făcută cu lejeritatea specifică umoristului. Cam toate prelucrările parodice sfârşesc prin a da naştere unui umor autentic; adesea, şi pare a fi mai ales cazul lui Topîrceanu, autorii se orientează spre parodie şi pentru a cultiva o literatură umoristică. Edificatoare în acest sens sunt parodiile lui Marin Sorescu, unde nuanţa umoristică este dată de modul unic în care eu-l se raportează la lume şi la

literatură. Într-un fel, această atitudine apare şi în parodiile lui Topîrceanu, dar pe acestea le vom subsuma unei viziuni de o spiritualitate aparte; în vreme ce autorul *Parodiilor originale* cultivă, mai ales, o *parodie a literaturii*, Marin Sorescu întreţine un proces de rescriere parodică mai complex, alegând obiecte parodice extrem de variate. Viaţa cu întâmplările ei mărunte îi oferă lui Sorescu nesecate surse de parodie, toate marcate de cunoscutul lui *umor grav*. Umorul sorescian este o altă faţă a meditaţiei poetice, poate una mai adecvată aşteptărilor unui cititor de poezie, locuitor al secolului XX.

1.7. RELAŢIA PARODIE INTER/METATEXTUALITATE

Definirile succesive la care a fost supusă parodia s-au axat pe evidenţierea celor două aspecte componente: cea comică şi cea metaliterară. Orice abordare parodică este un fragment de metaliteratură, punând întrebări legate de *producerea* literaturii, dar şi de *produsul* literar, de multe ori anulând distincţia dintre acestea două. Majoritatea parodiştilor cu blazon, pe care-i vom discuta, realizează necesara trecere de la *interogarea parodică a discursului altuia* la cea *a propriului discurs*. Uneori, această conştientizare a propriilor artificii este rezultatul parodiei polemice, cum se întâmplă la Budai-Deleanu sau la Caragiale, alteori ea devine cauza orientării parodice, ca la Sorescu sau Cărtărescu. În textele profund auto-referenţiale parodicul intră în combinaţie cu pastişa, cu aluzia culturală, cu hibridarea stilistică şi ia frecvent forma auto-parodiei.

Diferenţa esenţială între parodie şi metatextualitate este dată de fundamentul comic, cu toate gradele de intensitate implicate, pe care se structurează discursul parodic. În vreme ce discursul metatextual este orientat strict spre

evidenţierea artificiilor scriiturii şi nu orice inserţie metatextuală are un caracter parodic, discursul parodic este preocupat de integrarea convenţiilor literare într-un context comic. Definind *metatextualitatea* ca relaţia de „*«comentariu», care uneşte un text cu un altul despre care vorbeşte, fără a-l cita neapărat*”[10], Gérard Genette surprinde diferenţa esenţială de parodie. Spre deosebire de autorul preocupat de convenţiile scriiturii, parodistul integrează elemente uşor recognoscibile ale modelului în propria demonstraţie. În acelaşi timp, discursul parodic are consistenţă şi în afara dinamitării sistematice a tehnicilor literare. Parodierea construcţiilor lingvistice uzuale sau a unor realităţi nefixate literar nu intră sub incidenţa metaficţiunii.

Parodia este o formă a intertextualităţii, pentru că presupune dialogul constant între cel puţin două texte sau, cum e cazul *Ţiganiadei*, între textul parodic şi o clasă întreagă de opere (epopei eroice). În acelaşi timp, jonglând cu termenii, putem afirma că parodia este un *intertext metatextual*. Apariţia hipo-textului în planul hiper-textului parodic are loc doar spre a se evidenţia intenţia metatextuală. Parodicul nu există în afara acestor inserţii intertextuale care-i trădează sensul polemic. La nivelul textului parodic avem de-a face cu modalitatea cea mai simplă de realizare a intertextualităţii, citatul. Chiar dacă este, de multe ori, deformat parodic, el contribuie la crearea necesarelor legături intertextuale. În discutarea parodiilor selectate, nu vom subordona relaţia *prelucrare parodică–model* relaţiei *hipertext–hipotext*, pentru că cele două teritorii, cel al parodiei şi cel al intertextualităţii, nu se suprapun perfect. Intertextualitatea nu include diferitele tipuri de atitudine pe care parodistul le manifestă faţă de obiect.

2. MECANISME RETORICE DE REALIZARE A DISCURSULUI PARODIC

Modul în care parodistul se foloseşte de figurile de stil este diferit de cel al scriitorului obişnuit; în vreme ce al doilea, plin de bună-credinţă le cultivă pentru valoarea lor stilistică, parodistul le foloseşte valenţele formative doar pentru ca ulterior să le discrediteze ironic. Parodistul se străduieşte să re-creeze un text sau un stil anterior doar spre a-l pune, simultan, să-şi recunoască artificialitatea. De aici, ambiguitatea folosirii figurilor de stil într-un text parodic: ele deservesc o intenţie creativă care, concomitent, îşi este propria anulare.

Analizând modul în care parodia se raportează la *procedee* anterioare, Tomaşevski observă două direcţii de manifestare: etalarea parodică a anumitor figuri stilistice specifice unui autor, sau, când este vizat contextul mai larg al artificiilor literare, avem de-a face cu ceea ce cercetătorul numeşte *arta liberă a procedeului dezvăluit*. Primul tip de parodiere a procedeului urmăreşte recunoaşterea cu uşurinţă a autorului vizat şi crearea unui portret critic esenţializat stilistic. Parodiind retorismul scrierilor lui Delavrancea, Caragiale reţine epitetele abundente, enumeraţiile obositoare, dar şi comparaţiile, cultivându-le ironic: „ „*cu părul galben-auriu ca spicul grîului copt, răscopt, tocmai cum e bun de secerat, cum e pîinea a bună de mîncat...*”. Şi Topîrceanu parodiază comparaţiile excesive şi forţat poetizate, atât în *Viaţa la ţară*, cât şi în *Apostrofe la lună*. Autorul *Parodiilor originale* nu vizează un autor anume, ci o manieră mai vastă de a literaturiza romantic pe seama astrului nocturn. De aceea, încearcă o *de-poetizare* a lunii, conferindu-i accepţiuni negative şi prozaice:

„*Apariţie banală ca un fund de farfurie!*
Talere cu două feţe! Cap de monstru fără trup!

Ceea ce face Topîrceanu în acest text nu este *dezvăluirea procedeului*, ci doar parodierea modului romantic şi romanţat de a poetiza pe seama inocentului corp ceresc. Şi pe Caragiale l-a preocupat *poetizarea acestei planete*, „*atât de compromisă de la Eminescu încoace*” (în *Poetul Vlahuţă*), de aceea preferă să o integreze în comparaţii ce aparţin banalului casnic: „*Luna străluceşte ca o lampă mare*”, în *Crucea şi semiluna*.

O autentică *denudare a procedeului* vom întâlni în textul topîrcenian *Cioara*. Aci autorul abuzează ironic de procedeul *comparaţiei* spre a-i genera căderea în nesemnificativ. Totuşi, parodiind comparaţiile sau epitetele, autorii parodici sfârşesc ei înşişi prin a crea comparaţii şi epitete, însă realizate în alt registru. De aceea, revalorificarea parodică a unor procedee considerate desuete este o formă a igienizării literare: „*Prin urmare, procedeele se nasc, trăiesc, îmbătrânesc şi dispar. Pe măsura utilizării lor, procedeele se automatizează , îşi pierd funcţia şi eficienţa. Ca să anuleze efectul de automatizare, procedeul este înnoit printr-o altă funcţie şi o altă înţelegere.*”[11]

Dacă ar fi să lucrăm cu o repartiţie tradiţională a figurilor de stil în *figuri ale repetiţiei*, *figuri ale insistenţei*, *figuri ale ambiguităţii* şi *figuri ale plasticităţii*, cele mai frecvente tipuri de figuri folosite în discursul parodic par a fi primele două. Ne propunem să demonstrăm, prin exemplificare, modul în care discursul parodic se sprijină pe o serie de figuri de stil specifice. Cea mai frecventă formă de realizarea trimiterii parodice se produce prin *aluzie*: la nume de personaje sau locuri, la un lexic specializat, la fragmente celebre etc. din textul vizat. Majoritatea parodiilor pe care le vom discuta uzează de comoda armă a aluziei spre a-şi fundamenta sensul parodic. Astfel, Budai-Deleanu face aluzie la *pădurea nălucită a lui Tasso*, iar Topîrceanu la Arghezi prin *înger*, *livadă*, *pisc* sau

pulbere. Cărtărescu îşi numeşte chiar două dintre personajele principale din *Levantul*, Manoil şi Zoe, mizând pe puterea aluziei la autorii care au creat personajele. Elementele de paratext şi cele de arhitext sunt modalitatea cea mai frecventă de realizare a aluziei parodice. Aluzia nu apare singură, ci intră în combinaţie cu alte figuri stilistice: cu *cleuasmul* – „*Dacă aş fi unul dintre acei autori cari se respectă şi sunt foarte respectaţi*" –, în textul caragialian *Două loturi*, sau cu *calamburul*. În textele parodice apare frecvent *calamburul*, definit de Genette ca „*un caz particular al aluziei parodice*"[12]. Publicându-şi textele poetice în volumul *Primul mănunchi*, Caragiale semnează *A. Museus*, iar *Testamentul unui poet cunoscut* de Topîrceanu se construieşte pe un subtil joc al calambururilor: „*Duşmanilor, o dragoste de frate*". Făcând aluzie la formulele specifice basmului, Caragiale se foloseşte ironic de *gradarea în culminare*, spre a dezavua artificiul acestor construcţii: „*o săruta şi o strângea tare, mai tare, foarte tare, mai tare decât putea*", în *Dă-dămult... mai dă-dămult*. Construindu-şi personajul Parpangel, autorul iluminist face aluzie la talentul artistic al acestuia, Parpangel fiind cântăreţ al imnurilor despre Amor, dar îi ironizează şi calităţile eroice folosindu-se de *epifrază*:

„*Sărac Parpangele! – era să piee*
Cu tine şi cea sîntă putere
Cîntăreaţă ce aveai tu rară."

Spre a contura grandomania lui Macedonski, Caragiale uzează de expresivitatea *poliptotei pronominale*: „*Ţara va deschide- Olimpul/ Ca să intru eu cu mine.*" Deşi prezentarea modului în care discursul parodic se foloseşte de numeroase figuri de stil este deficitară la nivelul ordonării riguroase a materialului, s-a urmărit etalarea unor exemple cât mai variate.

Un loc cu totul aparte în organizarea discursului parodic îl ocupă *paradoxul*, mai ales în ipostaza sa

semantică. De paradox se slujeşte predecesorul lui Parpangel spre a prefigura viitorul naţiei lor: „*Dară sosi-va, măcar tîrzie,/ Zioa, lung după-a ta răposare,/ Zioa ha plină dă bucurie,/ În care şi lor va luci soare,/ Iar' pănă-atunci supt robie-amară,/ Pururе* (s.n.) *vor hi şi supt ocară*". Şi Caragiale uzează de puterea paradoxului când aderă ironic la idealul sămănătoriştilor, motivând comportamentul personajului Smărăndiţa: „*Ea îşi răzbună. Cum? Într-un mod oribil, dar demn; într-un mod criminal, dar legitim*". Intenţia parodică este evidentă şi datorită folosirii ironice a *emfazei*. Parodiştii se folosesc de paradox spre a evidenţia mai lesne contradicţiile interne ale obiectelor parodiei lor, profesând contraopinia.

Lărgind sfera accepţiunilor paradoxului, Solomon Marcus găseşte reprezentativ pentru natura acestuia „*procedeul trecerii neaşteptate de la sensul metaforic al cuvintelor la sensul lor curent [...] De cele mai multe ori efectul este de ordin parodic*"[13]. Parodiile lui Urmuz şi cele ale lui Sorescu realizează cel mai frecvent aceste tipuri de treceri: „*doi oameni cum coboară din maimuţă*" (Urmuz) sau „*Mie mi s-a omorât timpul,/ Onorată instanţă*" (Marin Sorescu, textul *Pricina*). În acelaşi timp, *alunecările semiotice* iau naştere şi în urma trecerii între „*solemn (grav)-prozaic (vulgar), posibil-absurd, echivalenţă-opoziţie.*"[14] Analiza detaliată pe care o vom realiza textelor va permite evidenţierea modului şi locului în care are loc *alunecarea* între cei doi poli. Totuşi, dacă trecerea de la *solemn* la *vulgar* sau viceversa este un loc comun al majorităţii textelor parodice, parodiile urmuziene excelează în a crea frapante alunecări de la *posibil* spre *absurd* sau în a prezenta un raport de *opoziţie* ca unul de *echivalenţă*. Astfel, fragmente cunoscute din textele urmuziene îşi extrag caracterul paradoxal în urma unor glisări de acest tip: *soţia sa tunsă şi legitimă* este o construcţie ce ia naştere în urma

prezentării unui raport de *opoziţie* ca fiind unul de *echivalenţă*. Alunecarea e, în acest caz, de la logic spre ilogic. Un tip aparte de paradox, asupra căruia ne atrage atenţia Cornel Regman, cultivă Cărtărescu, în *Levantul*, la nivelul relaţiei stabilite între *personaje* şi *efendi narator*, căci *fiinţele de hârtie* ajung să se revolte împotriva creatorului lor.

Propunându-şi să fundamenteze un model gnoseologic bazat pe formula *terţului inclus*, filozofia contemporană a paradoxului tinde să devină un mod de „*sabotare a comunicării lineare*”[15]. Tensiunea logică din care se hrăneşte paradoxul apare şi în cazul textului parodic prin punerea în contact a două universuri textuale diferite. Trecerile de la planul textului parodiat la cel al parodiei imprimă acestui tip de literatură un dinamism interior accentuat.

***

Acest prim capitol nu şi-a propus realizarea unor delimitări teoretice extrem de precise şi exhaustive. Bibliografia bogată existentă pe această temă face aproape imposibilă clarificarea totală a trăsăturilor particularizante. Am optat pentru o apropiere a parodicului de alte forme literare numai în măsura în care ni s-a părut că acestea prezintă similitudini la nivelul formei sau al substanţei. De asemenea, am simţit nevoia să clarificăm teoretic unele noţiuni cu care vom lucra pe parcursul studiului şi, mai ales, accepţiunile pe care le primeşte parodia în această lucrare. Am evitat o definiţie general valabilă pentru parodie pentru că pare dificil de prins într-o sintagmă sintetizatoare varietatea formelor şi intenţiilor care justifică actul parodic.

Acest prim capitol nu şi-a propus realizarea unor delimitări teoretice extrem de precise şi exhaustive. Bibliografia bogată existentă pe această temă face aproape imposibilă clarificarea totală a trăsăturilor particularizante. Am optat

pentru o apropiere a parodicului de alte forme literare numai în măsura în care ni s-a părut că acestea prezintă similitudini la nivelul formei sau al substanţei. De asemenea, am simţit nevoia să clarificăm teoretic unele noţiuni cu care vom lucra pe parcursul studiului şi, mai ales, accepţiunile pe care le primeşte parodia în această lucrare. Am evitat o definiţie general valabilă pentru parodie pentru că pare dificil de prins într-o sintagmă sintetizatoare varietatea formelor şi intenţiilor care justifică actul parodic.

1 Jankélévich, Vladimir, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 12.

2 *ibidem*, p. 57.

3 Popa, Marian, *Comicologia*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 152

4 Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, New York an London, 1985, p. 54.

5 *ibidem*, p. 54.

6 *ibidem*, p. 54.

7 Rose, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and postmodern*, Cambridge University Press, 1995, p. 88.

8 Enescu, Radu, *Critică şi valoare*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 127.

9 *ibidem*, p. 140.

10 Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions du Seuils, 1997, p. 11.

11 Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 285.

12 Genette, Gérard, *op.cit.*, p. 54.

13 Marcus, Solomon, *Paradoxul*, Editura Albatros, Bucureşti, 1984, p. 35.

14 *ibidem*, p. 36.

15 *ibidem*, p. 36.

II. CONTRIBUŢII ESENŢIALE LA TEORIA PARODIEI

Sintetizăm în acest capitol fazele periplului teoretic necesar iniţierii în problema avatarurilor conceptului definit şi redefinit sub presiunea dezvoltării literaturii parodice. Se ştie, teoria literaturii e provocată necontenit de istoria literaturii, mai exact de fenomenul literar în permanentă schimbare. Prezentă încă din Antichitate şi punctând cu creaţii reprezentative cursul istoriilor literare, parodia a fost analizată şi receptată în funcţie de principalele valori estetice ale perioadelor respective. Uneori, teoriile critice asupra parodiei s-au suprapus celor referitoare la comic/comedie, alteori parodia a fost subsumată teoriilor critice despre metaficţiune. Privită cu condescendenţă ca un gen comic minor sau redusă doar la sfera intertextuală, parodia a evoluat din Antichitate şi până în post-modernism, unde ajunge să fie o manifestare culturală complexă. Nu doar atitudinile critice exterioare asupra parodiei au variat în cursul secolelor, ci şi relaţia intrinsecă parodie-obiect parodiat, toate scoţând puternic în evidenţă schimbarea paradigmelor literare. Demersul cronologic (pe cât posibil!) pe baza căruia se va structura şi partea analitică a lucrării va accentua conturarea gradată a diferitelor trăsături ale parodiei.

1. TEORII ANTICE

Discuţiile asupra parodiei îşi au punctul de plecare în *Poetica* lui Aristotel, permanent punct de reper în dezvoltarea teoriilor privind conceptele operante în analiza fenomenului literar.

Explicitându-şi teoria asupra *mimesis*-ului şi evidenţiind imitaţiile diferite, specifice fiecărui autor, Aristotel face prima menţiune (cunoscută!) asupra parodiei: „*Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni, Cleofon aşa cum sînt, Hegemon Thasianul, născocitorul parodiilor, şi Nicohares, autorul Deiliadei, mai răi*”[16]. Astfel, teoria asupra parodiei la Aristotel se mulează pe cea referitoare la comedie, văzută ca: „*imitaţia unor oameni necioplţi*”[17]. Redusă exclusiv la funcţia ei comică, parodia îşi defineşte la Aristotel esenţa prin perspectiva parodistului, prin viziunea minimalizatoare asupra unui aspect din realitatea, nu neapărat textuală. Această primă mărturie a lui Aristotel evidenţiază că exista deja o tradiţie în ceea ce priveşte latura parodică a artei, cu mult înainte ca el s-o menţioneze. Această idee e exemplificată altfel de Marian Popa, care, în *Comicologia*, consideră că: „*primul parodist ar fi fost Hipponax (sec. VI, î.e.n.)*”.[18] Lucrarea lui Hipponax, *Hexametri*, este o reluare parodică a invocaţiei din începuturile textelor epice serioase, fiind una dintre primele citări parodice în care textul parodiat e uşor de recunoscut tocmai prin larga circulaţie de care beneficiau epopeile homerice. De fapt, încercarea de a reliefa originea parodiei se dezvoltă în două mari direcţii: pe de o parte, unii teoreticieni consideră că dezvoltarea parodiei a avut loc într-o relaţie foarte strânsă cu epopeea, alţii, mai puţini, ce-i drept, plasează naşterea parodiei în zona de influenţă a tragediei.

De la Hegemon din Thasos nu s-a păstrat nimic, dar se consideră că ar fi autorul unei opere ce ar imita *Gigantomahia*; pentru a explica, totuşi, epitetul *născocitor* cu care îl înzestrează Aristotel, Hegemon ar putea fi primul autor care a cultivat parodia nu doar ca figură izolată în discursul literar, ci ca pe un gen de sine stătător. De altfel, teoreticienii oscilează între a cataloga parodia antică drept o tehnică (literară) sau un gen de sine

stătător. Cealaltă operă pe care o menţionează Aristotel, *Deiliada* lui Nicohares, oferă noi informaţii asupra parodiei; *deilos* însemna în greacă *fricos*, *temător*, iar *iada* însemna *aventură*, *luptă*, *acţiune*, astfel încât opera lui Nicohares s-ar traduce *Laşiada*; e de observat că forma contrariantă a titlului prezintă clar intenţia parodică a autorului.

Relaţia creaţiilor parodice cu epopeea mută discuţia pe etimologia cuvântului *parodie*; originea cuvântului *parodie* s-ar afla în grecescul parodia, format din prefixul *para*, care înseamnă *alături*, şi *ode*, care înseamnă *cântec*. Discuţiile din jurul parodiei şi a atitudinii pe care o are parodistul faţă de obiectul parodiat se regăsesc în chiar acest prefix, *para*, care sugerează în acelaşi timp opoziţia, dar şi apropierea, asemănarea parţială.

Legătura dintre parodie şi epopeile homerice nu e generată doar de larga răspândire a acestor texte (astfel, pasibile de parodiere), nu doar de lungimea lor, ce ar determina intervenţia recreatoare a rapsodului, ci de faptul că procedeul parodic ar fi conţinut în însuşi textul epopeii. Tocmai părerile acelor savanţi ce vedeau în Homer primul parodist (de altfel, el a şi fost considerat autorul textelor *Batrahomiomahia* şi *Margites*) au fost contrazise de abatele Sallier, care preciza că: „*lorsqu'il s'est servi,[...] des męmes vers pour exprimer des choses différentes*"[19], rezultatele obţinute nu pot fi numite parodii, ci, mai degrabă, *centones*, o reconstrucţie cu versuri luate din Homer. Încercând să facă lumină în această problemă, Gérard Genette stabileşte trăsăturile stilului epic, ce ar explica, într-o mare măsură, naşterea parodiei în chiar sânul acestui stil: „*le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique: il est constamment en instance, voire en position d'autopastiche et d'autoparodie involontaires. Le pastiches et la*

parodie sont inscrits dans le texte même de l'époque…"[20]. El stabileşte, astfel, şi o nouă relaţie între parodie şi rapsodie: „*La parodie est fille de la rhapsodie et reciproquement*"[21], căci parodia ia fiinţă prin rapsodiere, prin intonarea textelor epopeice, dar, pe de altă parte, rapsodia îşi extrage esenţa din permanenta dedublare la care textul se pretează prin parodiere.

Teorii asupra parodiei se regăsesc şi în opera lui Marcus Fabius Quintilian (35-96 e.n.), în singurul text păstrat de la acesta, *Institutio Oratoria* (*Arta oratorică*). Dacă modelul textual la care se raportează autorul de parodii nu era clar menţionat la Aristotel, el fiind înlocuit cu un aspect din realitate, la Quintilian, parodia e definită ca: „*termen care desemnează melodiile alcătuite prin imitarea altora şi care, în mod abuziv, se folosesc pentru denumirea imitărilor de versuri sau proză ale altora*"[22]. Teoria lui Quintilian e tributară concepţiilor conform cărora originea parodiei e indisolubil legată de rapsodie, de transmiterea orală a textelor, eventual făcută prin intermediul parodiştilor. În *Arta oratorică* apare prima încercare de a identifica mai multe tipuri de parodie; demonstrând eficacitatea retorică a citării versurilor, Quintilian precizează: „*De asemenea putem schimba, în parte, cuvintele versului. […]Alteori se alcătuiesc versuri asemănătoare cu alte versuri cunoscute (ceea ce se numeşte parodie)*".[23] Este prezentat aici tipul cel mai frecvent de parodie, care constă în schimbarea unui cuvânt sau a mai multora în interiorul unui vers cunoscut. La Quintilian, imitaţia nu e percepută ca o preluare facilă din alţi autori, căci modul pe care îl recomandă retorul spre a se realiza imitarea, priveşte mai mult mecanismul intern al structurării parodiilor: „*Dar imitarea – căci nu voi înceta de a repeta – să nu se rezume la cuvinte. Mintea trebuie să pătrundă cu ce artă*

minunată au prezentat marii oratori împrejurările şi persoanele, ce scop, ce plan, cum contribuie totul la victorie, chiar ce pare destinat să placă”[24]. Este una dintre primele menţiuni (poate chiar prima!) în care imitaţiei îi este asociat principiul gândirii critice conştiente, ce re-creează, într-o manieră proprie, realitatea textuală deja existentă. Dintre numeroasele elemente ce contribuie la conturarea sferei parodiei, imitaţia reprezintă nivelul elementar, punctul de la care parodia se dezvoltă, cumulând dimensiunile meta-ficţiunii şi ale comicului. Quintilian era convins că din tradiţie (cu cele mai variate accepţiuni ale termenului!) se nasc operele noi, că prin imitare (învăţare!) se clădeşte temeinic. În acest context, o afirmaţie de tipul: „*Căci nu încape îndoială că arta constă în mare parte în imitare. Într-adevăr, dacă primul şi cel mai important lucru a fost şi rămîne invenţiunea, este tot atît de utilă imitarea a ceea ce a fost bine inventat*”[25] subliniază clar influenţa nu denigratoare, ci valorificatoare, pe care o are parodia asupra textului parodiat. Astfel imitaţia se realizează selectând conştient un text model, un prototip textual fundamentat exclusiv pe criteriul valorii (recunoscute sau nu!).

Un alt text antic ce reuneşte numeroase teorii asupra parodiei este controversata lucrare a lui Atheneus din Naucratis (170-230 e.n.), *Deipnosophistae*. Ea este singura lucrare păstrată de la Atheneus şi are un caracter enciclopedic, integrând o serie de texte din autorii antici, texte ce altfel s-ar fi pierdut. Cu o structură ciudată, conţinând, pe de o parte, fragmente şi citate din literatura greacă, şi, pe de altă parte, fiind un discurs asupra mâncării, lucrarea se situează la intersecţia istoriei literare cu creaţia literară. Amintindu-l pe Hegemon, pe care îl citează şi Aristotel în *Poetica*, „ *Atheneus goes further by not only recording various anecdotes about Hegemon [...] but in describing him as a succesful*

writer of epic parodies and in quoting some of his work in the hyistory of parody in Book 15.697-9 of The Deipnosophists"[26]. Contribuţia lui Atheneus la păstrarea scrisă a formelor parodice e remarcată şi de M. Bahtin, care, în *Din preistoria discursului romanesc*, enumeră câteva forme parodice, „*enigme parodice burleşti*", „*dialoguri parodice*", ce conturau „*un vast univers de forme parodice dintre cele mai diverse*"[27]. Atheneus citează din cartea a douăsprezecea a lucrării lui Polemo, *Address to Timaeus*, autor ce îl considera şi el pe Hipponax, şi nu pe Hegemon, întemeietorul parodiei. Tot în corpul lucrării *Deipnosophistes* sunt menţionaţi şi alţi autori de lucrări parodice: Sopater, autor de schiţe dramatice, Epiharm (menţionat şi de Aristotel în cartea a treia a *Poeticii*), Cratinus, Matro (cunoscut şi sub numele de Matron sau Matreas), Euboeus, Boeotus şi Hermippus.

Dar teoriile antice asupra parodiei nu o corelează pe aceasta doar cu discursul epopeilor, dominant în epocă, ci fac trimitere şi la tragedie. Secondând trilogia tragică, comediile Antichităţii greceşti se conturau, de multe ori, printr-o reluare, într-un alt registru decât cel grav, a marilor teme mitice. Marii autori tragici, Sofocle, Eschil, Euripide, erau în acelaşi timp autori de *drame satirice*. Lucrarea lui Eschil, *Colecţionarul de oase*, reia evenimente şi figuri eroice din războiul troian (cearta dintre Ulise şi Ahile), dar le îmbracă în haina vulgarului. Această co-existenţă liniştită a obiectului parodiat cu parodia dă măsura spiritului grec, capabil de a percepe şi trăi estetic şi mitul încetăţenit, şi prelucrarea lui parodică. Pe baza relaţiei ei cu tragedia, parodia a fost interpretată în secolul al X-lea de autorul bizantin Suidas, într-o manieră cu totul neaşteptată:„ *quand le texte d'une tragédie est tourné en comédie […] composer une comédie des vers d'une tragédie*".[28] Definiţia e limitativă şi confundă parodia nu doar cu comedia,

ci şi cu *cento*-ul, acesta din urmă fiind creaţia artistică compusă în întregime din versuri ale unui singur autor. Pentru a denumi operele literare constituite ca parodii ale tragediilor, s-a folosit termenul *paratragedie*, din grecescul *paratragoedia.* Sugestive în acest sens sunt scrierile lui Aristofan, în măsura în care caracterul lor comic este dat de re-scrierea în registru parodic a marilor teme ale literaturii greceşti; *Broaştele* n-ar fi altceva decât unul dintre textele ce se construiesc cu elemente ce parodiază convenţiile tragediei (dialogurile dintre cor şi public). Totuşi termenul *paratragedie* nu este funcţional datorită existenţei mai multor forme de parodie, care nu se raportează la convenţiile tragediei.

Cercetătorii operei lui Aristofan au extins ulterior semnificaţia termenului parodie la nivelul tuturor citărilor comice din opera comediografului grec. Astfel, parodia la Aristofan ia forma redusă a transformărilor parodice ale unor tehnici literare, dar devine şi maniera generală de structurare a textului. În *Comicologia*, Marian Popa foloseşte alţi doi termeni (*hilarodie* şi *simodie*) pentru a numi parodia tragediei: „*În comedie, parodia ar fi intrat prin Hermippos, Aristofan, Alexis, Diphilos; hilarodia e o specie e mimusului helenistic, parodie a tragediei, care după numele lui Simos se va numi şi simodie*”[29]. El precizează astfel şi statutul parodiei în raport cu comedia, prima fiind pentru a doua un ingredient important, dar nu esenţial.

Formele parodice antice nu se manifestă doar pe teritoriul spiritual al Greciei, ci ele se potrivesc şi mentalităţii romane. Rolul Romei în transmiterea unei dimensiuni literar-artistice de factură comică este observat de Bahtin, care precizează: „*Culturile europene au învăţat să rîdă şi să ridiculizeze de la romani*”[30]. Şi acest lucru s-a întâmplat, ne avertizează tot Bahtin, în ciuda *agelaştilor*, care au transmis Evului Mediu o

cantitate infimă din creaţia comică romană, pentru că „*ei alegeau discursul serios şi eliminau, ca profanatoare, reflectările lor comice, de pildă numeroase parodii la Virgiliu*”[31]. Nedreptăţite pe baza unui fals criteriu al supravieţuirii celui mai important, multe creaţii parodice au fost „uitate” în trecerea de la Antichitate spre Evul Mediu. Acest lucru s-a datorat şi faptului că prelucrările parodice nu au format un gen de sine stătător; asupra acestui lucru ne atrage atenţia, din nou, M. Bahtin: „*Pe terenul antichităţii, discursul travestiului parodic nu beneficia de nici un gen care să-l adăpostească. Toate aceste forme parodice variate constituiau parcă un univers aparte, în afara genurilor, sau între genuri*”[32]. Această părere e contrazisă de Daniel Sangsue care, încercând să rezume ipoteze asupra constituirii parodiei ca gen, remarcă: „*la parodie aurait été, à l'origine, une sorte de diction détournée de l'épopée*”[33], integrând-o în sfera epopeii. Creaţiile parodice par a forma, într-adevăr o lume aparte, aflată la întretăierea genurilor literare şi pentru că îşi selectează textele-victimă din genuri literare diferite. Parodia se constituie, în perioada ei de început, ca o variaţiune a genului epic, mai exact, a epopeii. Discurs marginal şi greu plasabil spaţialo-spiritual, discursul parodic e în acelaşi timp exterioritate prin intervenţia critică asupra textului-obiect, dar este şi manifestare interioară prin preluarea unor elemente din opera ulterior repudiată.

Dezavantajate de contradictoriile surse literare sau, uneori, de lipsa acestora, teoriile antice au pus bazele cercetării critice asupra parodiei din secolele următoare. Oscilând între a-şi identifica originea în epopee sau în tragedie, parodia este considerată totuşi un gen minor, trăind parazitar în jurul operelor literare consacrate. De fapt, apariţia parodiei nu se leagă intim de epopee sau tragedie pe baza unor similitudini mai mult sau mai puţin evidente; între toate acestea este mai mult o

legătură de circumstanţă, în măsura în care discursul epopeii şi cel al tragediei erau dominante în epocă. Redusă la dimensiunea ei comică, parodia nu se impune ca manifestare literară plauzibilă, autonomă, ea continuând să graviteze în jurul axei ludicului. Într-o încercare de a sintetiza accepţiunea cea mai curentă a parodiei în Antichitate, Householder precizează că: „*it is a narrative poem of moderate length, in epic meter, using epic vocabulary, and treating a light, satirical, or mock-heroic subject*”[34].

2. PARODIA ÎN EVUL MEDIU ŞI RENAŞTERE

Istoria literaturii medievale, mai ales a celei latine, este „*istoria acceptării, a prelucrării şi a imitării bunului străin*”[35]. M. Bahtin analizează posibilele semnificaţii ale *bunului străin* şi găseşte că majoritatea creaţiilor parodice medievale au ca ţintă limba latină şi limbajul biblic, de cele mai multe ori inter-relaţionate. Mutând comunicarea de la nivelul textelor la nivelul limbajelor, M. Bahtin găseşte că trăsătura dominantă a parodiilor medievale rezidă în relaţiile stabilite între limba latină şi celelalte limbi în curs de constituire, populare; astfel, constituirea limbilor moderne a început în această perioadă şi s-a fundamentat tocmai pe anihilarea limbii latine ca discurs unic oficializat. Legate în general de textele Bibliei, manifestările parodice din Evul Mediu au generat variate atitudini în receptori. Este cazul textului *Cena Cypriani*, văzut fie ca simplu joc nevinovat (*jeu d'esprit*, cum îl numeşte E. R. Curtius în *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*), menit a uşura învăţarea Bibliei şi a Sfintei Scripturi de către creştini, fie ca o uriaşă blasfemie la adresa Bisericii. Într-o ambianţă culturală dominată de dogmatism religios, parodiile sunt adevărate revărsări purificatoare, eliberând spiritul de sub

tirania discursului unic. Astfel, parodia medievală ca gest nonconformist are, pe de o parte, intenţia de a răsturna ierarhia prestabilită, pe de altă parte, presupune o eliberare prin râs.

Această perioadă care a anticipat marile schimbări din perioada Renaşterii, a pus şi bazele romanului; cel puţin aşa ne avertizează M. Bahtin: „*Dar rolul parodiei în evul mediu a fost foarte mare: ea a pregătit noua conştiinţă literar-lingvistică, ea a pregătit marele roman al Renaşterii*”[36]. Interesant e de urmărit cât de selectivă e parodia în alegerea posibilelor ţinte; alege modelul ce beneficiază de o largă răspândire, nu doar pentru a fi mai uşor de recunoscut intenţia parodică, ci şi pentru că atunci când un gen ori o tehnică literară sunt frecvent uzitate, ele se învăluie în infatuare, fiind astfel o pradă mult mai uşoară. Această infatuare specifică discursului dominant determină o înstrăinare a stilului de text, iar în spaţiul lăsat liber se strecoară abil …parodia. În acelaşi timp, tehnicile literare cu o largă răspândire sunt predispuse la imitaţii facile, generând astfel motivata lor parodiere.

Raportarea parodiei la epopeile homerice s-a păstrat până spre sfârşitul Evului Mediu. Cercetarea pe care Jules-César Scaliger o face în capitolul dedicat parodiei, din lucrarea *Poetices libri septem*, din 1561, aduce din nou în discuţie principiul etimologic, prin apropierea parodiei de acei parodişti (*parodoi*) ce transformau textele epopeilor. Dar transformarea pe care aceşti rapsozi o operau era, de fapt, o imitaţie şi nu o discreditare a modelului anterior. În acest context, Scaliger apropie parodia de rapsodie, cu intenţia clară de a demonstra că prima e conţinută de a doua: „*Quemadmodum satura ex tragoedia, mimus e comedia, sic parodia de rhapsodia nata est (...) quum enim rhapsodi intermitterent recitationem lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos iccirco*

parôdous *nominarunt, quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent. Est igitur parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula retrahens*”[37]. Apropiată de comic, parodia e pentru Scaliger rezultatul intervenţiei recreative a cântăreţilor, cu scopul de a relaxa psihicul auditorilor, după puternicul conflict dramatic.

Definiţia dată de Scaliger aduce în discuţie o altă problemă din teoria parodiei rămasă nerezolvată, tocmai din lipsa unor dovezi istorice de necontestat: care este relaţia dintre rapsozi şi *parodişti*; unii teoreticieni afirmă că ei se confundă, alţii afirmă că rapsozii erau însoţiţi de *parodişti*, şi că în pauza pe care primii o luau din declamarea textelor homerice, intrau în scenă parodiştii, care amuzau publicul. D’Istraeli, a cărui opinie o prezintă M. A. Rose, remarcă transformarea acestor parodişti antici în bufonii Evului Mediu, ce aveau un rol similar, simţind, totuşi, nevoia să precizeze că parodia nu este doar „*bufonerie*”. De aici discuţia critică poate aluneca foarte uşor spre semnificaţiile carnavalescului, evidenţiind în ce măsură parodia, ca structură mentală, se integrează atmosferei unei lumi întoarse pe dos.

Multe din accepţiunile negative (inexistente în intenţiile autorului!) ce au limitat ulterior sensul parodiei îşi au originea în caracterizarea pe care i-o face J. C. Scaliger în lucrarea *Poetices libri septem*, din 1561: „*Est igitur Parodia Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens*”. Erorile de interpretare au fost generate de folosirea cuvântului *ridiculus*, care, prin traduceri neadecvate, a determinat o viziune minimalizatoare asupra parodiei, considerată un gen de joasă speţă şi confundată cu burlescul. Acest lucru s-a întâmplat în pofida faptului că Madius folosise deja termenul, în 1550, în lucrarea *De ridiculis*, asociindu-i sensul de „amuzant”, „hazliu”. „Vinovat” de accepţiunile negative ale

termenului *ridicol* este Horaţiu, care l-a echivalat semantic cu „a râde de”. Margeret A. Rose urmăreşte conotaţiile negative pe care le-a căpătat parodia în limba engleză prin asocierea cu noţiunea de *ridicol*, termen ce este redus la sensul de „a râde de” (to mock) în loc de „a râde cu” (to laugh). Şi Hans Robert Jauss va dezvolta diferenţele dintre „a râde de” şi „a râde cu”, acest contrast dintre un râs al detaşării şi un râs participativ regăsindu-se şi la Baudelaire, în opoziţia dintre *comique significatif* şi *comique absolu*.

Şi Gérard Genette, şi Daniel Sangsue observă că parodia, ca şi concept literar, dispare în totalitate din poeticele medievale, refugiindu-se în retorică. În tratatul *Despre tropi*, din 1729, Du Marsais include parodia printre figurile „*sensului adaptat*”. Ce aduce nou Du Marsais în studiul parodiei, este evidenţierea raportului dintre aceasta şi textul de bază. El stabileşte ca o condiţie necesară în existenţa parodiei, recunoaşterea textului de bază, de aceea, „*trebuie să păstrăm un număr îndeajuns de mare de cuvinte pentru a aminti originalul de unde au fost împrumutate*”[38]. În acelaşi timp, parodia e pentru Du Marsais un împrumut de cuvinte dintr-o operă cunoscută, pe care le „plantezi” în opera ta, schimbând doar semnificaţia lor. Acest lucru se realizează în urma unui proces atent de selecţie, textul de bază oferind materialul pentru atingerea „*scopului pe care ni-l propunem*”. Teoriile lui Du Marsais asupra parodiei prefigurează, într-un fel, teoriile receptării parodiei din secolul XX. Astfel, el vorbeşte despre existenţa unui contrast realizat printr-o abordare mai puţin serioasă a unui subiect consacrat, iar acest contrast care surprinde este tocmai „*hazul parodiei*”.

Una dintre cele mai serioase lucrări, care încearcă şi să sistematizeze teritoriul parodiei, este lucrarea abatelui Sallier, *Discours sur l’origine et*

sur le caractère de la parodie, scrisă în 1733. G. Genette sintetizează cele cinci tipuri de parodie identificate de abatele Sallier: „*soit à changer un seul mot dans un vers, […] soit à changer un seule lettre dans un mot, […] soit à détourner, sans aucune modification textuelle, une citation de son sens, […] soit à composer […] un ouvrage entier «sur un pièce entière ou sur une partie considérable d'un pièce de poésie connue, que l'on détourne à un autre sujet et à un autre sens par le changement de quelques expressions»… […]… Mais la cinquième… […]… consiste « à faire des vers dans le goût et dans le style de certains auteurs peu approuvés»*"[39]. Teoreticianul francez consideră că primele patru categorii sunt asemănătoare, reprezentând diferite modalităţi de transformare a unei unităţi textuale, detaliind într-un fel definiţia lui Du Marsais, în timp ce ultima specie defineşte pastişa satirică. Totuşi, definiţia abatelui Sallier „păcătuieşte" prin confuzia pe care o realizează între satiră şi parodie, sau poate prin definirea parodiei exclusiv în dimensiunea ei satirică: „ *d'exposer au grand jour les ridicules qu'on observe dans la conduite des hommes,… […]… la Parodie peut les inviter à se corriger…*"[40]. Parodia capătă, în viziunea abatelui Sallier, dimensiuni utilitare, fiind modul în care diferite realităţi, fie şi ne-literare, sunt demascate, cu scopul evident de a fi corectate. Ea este, astfel, o modalitate textuală prin care se sancţionează abaterile de la normă. Dar, în acelaşi timp, ea cumulează şi trăsături contrarii, căci are rolul de a „*tempérer la sévérité de ses censures par un goût de plaisanterie*"[41]. El se apropie, astfel, de o viziune asupra parodiei ca modalitate de a relativiza o entitate textuală sau socială dominantă. Dacă, pe de o parte, abatele Sallier confunda parodia cu satira, pe de altă parte, o diferenţiază net de ironie, căci parodia nu are „*ni amertume, ni aigreur*".

3. TEORIILE SECOLULUI AL XIX-LEA

Întrucât în secolul luminilor s-a făcut multă parodie, dar nu şi teoria ei, îi revine secolului următor să-i recapituleze cariera. Teoriile critice asupra parodiei din secolul XIX debutează cu părerile exprimate de Friedrich Schlegel, în articolul *Discuţie despre poezie*. El pune într-o nouă lumină raportul dintre parodie şi comedie; dacă unii specialişti (Marian Popa) consideră parodia doar un instrument (nici măcar esenţial!) al comediei, Friedrich Schlegel e de părere că „*din legătura parodiei cu vechii iambi, şi ca pol opus tragediei, s-a născut comedia*”[42]. Totuşi, menţiunea lui Schlegel e vagă, în sensul că nu este clar dacă el se referă la parodie ca tehnică literară, sau la parodie ca operă literară. Dar, corelând afirmaţia anterioară cu alta, „*materialul şi imaginile primitive le-au găsit creatorii artei tragice în epopee; şi, aşa cum aceasta a dezvoltat din ea însăşi parodia…*”[43], putem deduce că Fr. Schlegel are în vedere parodia ca tehnică literară. În acelaşi articol, Fr. Schlegel surprinde (deşi n-o numeşte direct) relaţia ambivalentă, şi de aici interpretabilă şi atât de greu de definit, dintre parodist şi obiectul parodiat: „*când îl agreai pe Sterne şi cînd te delectai adesea cu adoptarea manierei lui, pe jumătate imitând-o, pe jumătate ironizând-o* (s.n.)”[44]. Mai există la Fr. Schlegel un excepţional pasaj, ce anticipă sintetic teoriile asupra Textului Infinit din secolul XX, atunci când parodia a fost puternic subordonată intertextualităţii: „*Toate jocurile sacre ale artei nu sunt decât reproduceri aproximative ale infinitului joc al lumii, ale operei de artă care se auto-generează veşnic*”[45].

Destinul parodiei în cea mai mare parte a secolului XIX se leagă de burlesc, de grotesc, de caricatură şi, mai ales, de confuzia dintre acestea şi parodie. Neînţelegerile apar chiar de la Victor Hugo, care, în Prefaţa la *Cromwell*, din 1827,

defineşte grotescul drept cel ce a „*créé le difforme et l'horrible,[...]le comique et le bouffon*", realizând astfel, „*d'intarissable parodies de l'humanité*". Parodia capătă la Hugo o dimensiune filozofică, fiind o imitaţie nereuşită a unui model ideal şi imuabil.

Cu o lucrare, *Essai sur la parodie***,** ce aminteşte prin concepţie şi dimensiuni de *Deipnosophists* a lui Atheneus, Octave Delepierre marchează în 1868 un alt moment important în teoria parodiei. Adunând diferitele definiţii date parodiei în decursul timpului de critici sau lexicografi, Delepierre lasă loc, totuşi, propriilor păreri. Generate de mai-sus menţionata confuzie terminologică, observaţiile lui Delepierre clarifică legătura dintre parodie, burlesc, grotesc, caricatură; deşi aceste noţiuni literare au un sens „*presque identique*", ele posedă „*grande différence de signification*". Pentru el, parodia, burlescul, grotescul şi caricatura sunt procedee ale satirei. El distinge parodia de celelalte procedee ale satirei prin faptul că aceasta constă doar în schimbarea subiectului operei la care se raportează, nu şi în schimbarea stilului; conform criteriului propus de Delepierre, *Virgile travesti* nu este o operă parodică, pentru că nu s-a schimbat subiectul, în vreme ce *Batrachomyomachia* este o reuşită parodie. Operele în care se schimbă doar stilul se încadrează, pentru Delepierre, dimensiunii burleşti. Ulterior, Gérard Genette va dezvolta raportul dintre travestiul burlesc şi parodie, prin evidenţierea transformărilor ce vizează stilul sau subiectul textului de la care se pleacă. Dacă abatele Sallier atribuia parodiei o dimensiune a utilităţii sociale, legând-o, prin corijarea pe care ar exercita-o, de societate, Delepierre schimbă raportul dintre parodie şi societate, considerând că prima „*prend son caractère des circonstances morales et politiques de l'époque, et du pays où elle se développe*"[46]. Astfel considerată, parodia

este cea care dă măsura stării de spirit a unui popor, fiind un adevărat ferment subversiv.

Remarcam anterior conotaţiile negative pe care le-a căpătat parodia prin apropierea de *ridicol*. Aceste implicaţii negative lipsesc la Arthur Schopenhauer, care în articolul *Contribuţii la teoria ridicolului*, identifică două tipuri de ridicol: în vreme ce primul porneşte de la *elemente reale* şi ajunge la *un concept abstract*, cel de-al doilea parcurge un traseu contrar. Asociind comedia celui de-al doilea tip de ridicol, el corelează parodia cu primul tip, „*datorită exagerării şi intenţiei de a-l sublinia*”[47], pe care aceasta le-ar manifesta. Descoperind la baza ridicolului acţiunea prin care un element este raportat (prin *subsumare*) la o noţiune abstractă, cu care el are puncte comune, Schopenhauer găseşte ca esenţială pentru teoria ridicolului neconcordanţa dintre cele două elemente puse în relaţie. Acelaşi raport şi aceeaşi discrepanţă se regăsesc şi în cazul parodiei: „*parodia subsumează aşadar realităţile plate, expuse de ea, conceptelor înalte, cuprinse în subiectul parodiat; cu acestea ele ar trebui să concorde, într-un anume sens, dar – de fapt – sunt total discordante faţă de ele. Urmarea e că, procedând astfel, se naşte o contradicţie netă între realitate şi idee*”[48]. Se schiţează existenţa a două planuri în interiorul textului parodic, planuri care scot în evidenţă sciziunea inerentă oricărei parodii.

Existenţa a două tonuri extreme, *solemnul* şi *familiarul*, îi permite lui Henri Bergson, în *Teoria rîsului*, să dezvolte principalele trăsături ale parodiei, pornind de la aceste două elemente. Definită ca „*transpunere a solemnului în familiar*”, parodia este delimitată net de genul eroico-comic, a cărui trăsătură esenţială este *exagerarea familiarului* spre a obţine *solemnul*. Procesul de *degradare* care este specific parodiei a fost considerat, uneori, drept trăsătură esenţială a comicului; H. Bergson respinge această idee

pentru că degradarea este doar un mijloc de realizare a transpoziţiei, care este, la rândul ei, unul dintre instrumentele prin care se obţine râsul. Dar, nu doar în capitolul dedicat *comicului cuvintelor* îşi exprimă H. Bergson părerile despre parodie, ci ea este discutată şi în legătură cu un concept fundamental din teoriile bergsoniene, *mecanica viului*. Această apropiere se realizează pe considerentul existenţei *interpretării mecanice*, care este „*unul dintre procedeele favorite ale parodiei*”[49], iar *mecanizarea* va recognoscibilă ulterior în *automatismul procedeelor* din Şcoala Formală rusă; pentru că, „*a imita pe cineva înseamnă a degaja partea de automatism pe care el a lăsat-o să se introducă în propria sa persoană*”[50]. Acest lucru permite co-existenţa imitaţiei şi a obiectului imitat, iar această simbioză este motorul râsului, pentru că „*acolo unde există repetiţie, similitudine completă, bănuim întotdeauna o mecanică funcţionând îndărătul viului*”[51]. Astfel, parodia este şi demersul critic ce evidenţiază *mecanicul* din textul ţintă, care tocmai prin această reluare devine conştient de propriile carenţe.

O trecere în revistă a celor mai limitative atitudini luate faţă de parodie realizează Lanson, în *La parodie dramatique au XVIIIe siècle*, din 1895. Într-o lucrare ce are ca scop evidenţierea formelor parodice pe care le primeşte dramaturgia în secolul XVIII, Lanson aduce în discuţie principalele tare interpretative ce au avut ca ţintă parodia. Considerată „*un des plus vulgaires sous-genres de la poésie dramatique*” şi făcând parte din „*les plus plates fadaises*”, parodia dramatică „*ne se pique pas d’être une oeuvre d’art*”[52]. Lanson nu doar surprinde aceste accepţiuni negative ce au împiedicat afirmarea parodiei ca o specie literară egală celorlalte, dar, cum remarcă Daniel Sangsue, re-accentuează o dimensiune esenţială a parodiei:

ea nu este numai un fenomen ce modifică într-un mod mai mult sau mai puţin caricatural un alt text, ci ea este chiar acel text rezultat în urma transformării unui alt text. Tot lui Lanson i se datorează şi evidenţierea rolului parodiei în evoluţia formelor literare, lucru ce va dezvoltat ulterior de formaliştii ruşi. Determinând o întoarcere de la subiectele înalte, spre subiectele vulgare, ce au o legătură imediată cu cotidianul, cu trivialul, parodia a fost unul dintre principalele elemente ce au generat realismul. Dar, în vreme ce Lanson leagă parodia doar de apariţia realismului, formaliştii ruşi încearcă să extrapoleze influenţa parodiei la nivelul mai multor forme literare şi perioade istorice.

Ce a mai adus nou secolul XIX în dezvoltarea ulterioară a teoriilor asupra parodiei a fost întoarcerea spre sine a literaturii. Conştientă că are nu doar rolul de a reflecta aspecte din realitate, ci şi de a se auto-reflecta, literatura începe să-şi înţeleagă statutul, prin raportarea la o tradiţie mai mult sau mai puţin nobilă. Această conştientizare acută a unui epigonism permanent repetabil a generat o subliniată grijă a originalităţii auctoriale, ce va cunoaşte dezvoltări ample în modernismul secolului XX.

4. ŞCOALA FORMALĂ RUSĂ

Neîncrederea în atotputernicia textului şi a limbajului determină auspiciile sub care debutează, în primele două decade ale secolului XX, teoriile formaliştilor asupra parodiei. Reuniţi într-o societate pentru studierea limbajului poetic, denumită *Opoďaz*, ei încearcă să demonstreze caracterul literar, literaritatea produselor literare. Studiile formaliştilor converg toate spre a prezenta parodia ca un fenomen inerent dezvoltării literaturii, dar şi cu o accentuată dimensiune comică.

Articolele lui Victor Şklovski asupra romanului englez sau asupra romanului lui Cervantes *Don Quijote* conţin numeroase referiri la parodie, nu întotdeauna numită. Punând accent pe relaţia ce se stabileşte între *Don Quijote* şi celelalte romane de factură cavalerească, Şklovski observă că Cervantes „*nu a urmărit atât să nimicească acest gen de roman, cât să-l reformeze*”[53]. Dar din acest efort de restructurare a datelor romanului cavaleresc a luat naştere un roman nou. Se anunţă, deja, rolul parodiei în evoluţia formelor literare, pe care vor insista atât de mult formaliştii ruşi. La Şklovski, parodia nu este luarea în răspăr a unor tehnici literare, ci este un proces explicabil tocmai prin dinamica formelor literare: „*În roman şi în nuvelă, lanţul de evenimente, redate de obicei într-o anumită modalitate narativă, este redat uneori prin intermediul unei alte modalităţi, folosită pentru a reda alte lanţuri de evenimente. Uneori rezultatul este receptat drept parodie, dar fenomenul, considerat în amploarea lui, este legat de rolul de investigare al artei*”[54]. Nu este abordarea limitativă cu care ne-am obişnuit, unde un subiect, fie înalt sau vulgar, era tratat într-o manieră opusă celei consacrate, ci schimbarea modalităţii narative (ce ar putea, totuşi, reprezenta stilul!) e generată de originalitate, de inovare în folosirea procedeelor literare. Astfel, parodia se debarasează de aerul de concept literar stigmatizat, fiind integrată în desfăşurarea firească a artei literare; depăşirea nu are loc în sensul renegării unor valori literare stabilite, ci este auto-depăşirea creatorului autentic, permanent în căutare de ceva nou. Pentru a înţelege mai bine extensiunea pe care o cunoaşte parodia în Şcoala Formalistă, vom selecta un alt pasaj din Şklovski, unde parodia nu este aplicată doar trecutului, ci şi viitorului. Referindu-se la utopia lui Cyrano de Bergerac, *Altă lume*, din 1650, în care personajul principal zboară în lună cu ajutorul rachetelor, V. Şklovski

precizează: „*Nu întotdeauna vechiul moare în parodie. Uneori parodia anticipează realizarea unui vis*”[55].

Dacă în perioada medievală literatura parodică a fost legată de prelucrarea *bunului străin* în teritoriul limbilor naţionale, interpretarea parodiei în *Teoria literaturii* lui Boris Tomaşevski se leagă de dezvăluirea *procedeului străin*; „*dacă dezvăluirea procedeului va fi realizată într-o manieră comică, rezultă o parodie*”[56]. Astfel, istoria literaturii ar fi o continuă revelare a diferitelor procedee, mai precis, o detaşare de context a procedeului şi plasarea lui într-un context străin. Această mutaţie poate avea mai multe explicaţii: pe de o parte, trădează conştiinţa de sine a literaturii, pe de altă parte, realizează un fel de *mise en abîme* a unor elemente (procedee) ce formează o tradiţie literară. Parodia favorizează, astfel, un autentic dialog (chiar dacă este polemic!) între generaţii, fiind un real mecanism de auto-reglare a literaturii: „*De obicei este vorba de ridiculizarea unei şcoli literare adverse, desfiinţarea sistemului ei de creaţie, «demascarea» ei*”[57]. Schimbarea sensibilităţii artistice determină o schimbare pe „piaţa” literară, generând tendinţa de a anihila elementele ce par demodate. Tomaşevski reduce (sau, dimpotrivă, extinde!) istoria literaturii la o istorie a procedeelor, ce dau măsura mentalităţii artistice dintr-o anumită perioadă. Aşadar, „*procedeele se nasc, trăiesc, îmbătrânesc şi dispar. Pe măsura utilizării lor, procedeele se automatizează, îşi pierd funcţia şi eficienţa. Ca să se anuleze efectul de automatizare, procedeul este înnoit printr-o altă funcţie şi o altă înţelegere. Înnoirea procedeului este analogă cu utilizarea într-o accepţie nouă şi într-o semnificaţie nouă a unui citat dintr-un autor vechi*”[58]. Am selectat acest citat, în ciuda lungimii lui, pentru multitudinea de idei asupra parodiei pe care le conţine. Literatura

este privită ca un organism viu, într-o permanentă mişcare şi transformare, iar aspectul ei formal, procedeele, trădează modificările ei de profunzime, legate de mutaţia gustului artistic. Se cere o re-citire (şi o recitare) adecvată a procedeului, tocmai pentru a-l salva de la non-semnificare. Istoria literaturii devine o re-citire în alt registru a elementelor ce ţin de tradiţie. În ultima parte a citatului, Tomaşevski trasează o analogie interesantă între re-utilizarea procedeelor şi reciclarea citatelor; schimbarea are loc atât la nivelul aspectului formal, *procedeu*, cât şi la cel al conţinutului semantic, *transformare de sens*, toate cu sugestia unei metamorfoze totale, inerentă evoluţiei literare. Nuanţarea pe care o realizează pare a se referi, după clasificarea abatelui Sallier, la cel de-al treilea tip de parodie, în care se modifică doar sensul unui citat vechi. Pe de altă parte, citatul este maniera cea mai simplă, este mijloc direct, de realizare a intertextualităţii; iar adepţii formalismului rus tocmai dimensiunea intertextuală au adăugat-o pregnant parodiei. Dar, ne avertizează B. Tomaşevski, „*uneori parodia nu urmăreşte scopuri satirice şi se dezvoltă ca o artă liberă a procedeului dezvăluit. Astfel, sternianismul de la începutul secolului al XIX-lea reprezintă o şcoală care s-a dezvoltat din parodie privită ca o artă în sine*”[59]. Nu altceva sunt cele mai multe dintre textele parodice „originale” ale lui Topîrceanu sau Urmuz.

Parodia nu este orientată doar spre trecut, ci ea conţine germenii schimbărilor viitoare; ceea ce părea iniţial doar replică polemică, devine ulterior dezvoltare independentă de o tradiţie literară. El remarcă recurenţa procedeelor lansate de Sterne (digresiunile ample, încetinirea acţiunii), care la vremea lor fuseseră o abordare parodică a tehnicilor din romanul de aventuri, printre trăsăturile definitorii ale romanului modern. Tot Tomaşevski pune problema raportării conştiente la

o tradiţie literară; ceea ce ulterior se va dezvolta într-un inconştient colectiv, ce condiţionează în mod fatal originalitatea, este plasat net pe terenul conştientului: „*sursa dezvăluirii procedeului constă în faptul că evidenţa procedeului se justifică numai atunci când este făcută conştient*”[60].

Văzând subtile similitudini cu teoria lui M. Bahtin asupra plurilingvismului din roman, teoria lui Tomaşevski asupra stilizării limbajului aduce în discuţie pătrunderea în limbajul literar a limbajelor diferitelor straturi sociale. Saturat de un anume stil lexical, ce generează o anumită monotonie, limbajul literar inovează împrumutând un alt lexic „*ce nu este propriu genului literar abordat*”, dar şi sintaxa aferentă, printr-un proces de stilizare. „*Dacă stilizarea e însoţită de o tratare comică a stilului lexical, avem de-a face cu o parodie a stilului. Caracterul parodic se obţine prin neconcordanţa dintre stil şi materialul tematic al limbajului (de pildă, descrierea unor fenomene contemporane într-un limbaj din secolul al XVII-lea) sau prin alte modalităţi ale contrastului comic. În povestirea lui Leskov sunt elemente ale parodiei, ceea ce concordă cu subiectul satiric*”[61]. Contrastul dintre stil şi subiect care dădea specificul parodiei sau al burlescului, e înlocuit la Tomaşevski de contrastul dintre stil şi conţinutul lexical al limbajului; în vreme ce noţiunea de subiect ducea cu gândul la o tradiţie încetăţenită, stilul este aici elementul la care opera nouă se raportează parodic. Dar el nu este tratat în şi pentru sine, ci este folosit ca un instrument în procesul de satirizare a unor realităţi contemporane, ne-fixate literar. Paralela pe care o trasam anterior între Bahtin, cu teoria plurilingvismului în roman, şi Tomaşevski este din nou pertinentă în ceea ce priveşte funcţiile citatului; sesizând asemănarea de funcţie dintre selecţia lexicală şi citat, Tomaşevski identifică două modalităţi de folosire a citatului: „*Folosirea citatelor străine în sensul exact în care*

le-a folosit autorul[…]. O altă folosire, frecventă în poezie, este cea a citării parodice, cînd cuvintele străine sunt vehiculate într-un sens nou şi neaşteptat. Efectul artistic al citatului constă în faptul că acesta generează imaginea operei citate, ceea ce duce la confruntarea a două serii lexicale – cea citată şi cea care citează. Acelaşi fenomen are loc şi în cazul selecţiei lexicale, cînd fundalul vorbirii autorului contrastează cu limbajul, ca să zic aşa «citat» din care se realizează împrumuturile"[62]. Joaca între texte, comică (şi uneori orgolioasă !), care definea parodia până la şcoala formalismului rus devine aici un principiu de structurare a tuturor textelor, de convieţuire într-o varietate de limbaje, ce au posibilitatea să devină literare. Confruntarea, pe terenul operei parodice, a două tipuri de abordare artistică, cea originală şi cea care se structurează parodic pe baza celei dintâi, este plasată de Tomaşevski la nivelul confruntărilor lexicale; acestea din urmă le trădează pe cele de adâncime, generate de spiritul diferit al operelor. Astfel, *dezvăluire a procedeului* sau inserţie de material lexical nou, parodia este determinată la Tomaşevski de un substrat comic şi devine element de structurare a tuturor textelor, indiferent dacă au sau nu o afişată orientare polemică.

Cu articolul *Dostoievski şi Gogol (Despre teoria parodiei)*, Iuri Nikolaevici Tînianov se încadrează, pe de o parte, ideilor din şcoala formalistă rusă, pe de altă parte, îşi exprimă viziunea originală asupra parodiei şi rolului ei în evoluţia literaturii. Având intenţia declarată de a se dezice de concepţia potrivit căreia tradiţiei literare nu îi este specifică linearitatea, Tînianov prezintă ca perspectivă valabilă imaginea unei tradiţii literare dominată de delimitarea clară de trecut; astfel, evoluţia literaturii este o permanentă de-construcţie, făcută pentru a servi unei ulterioare re-construcţii: „*Orice preluare în literatură este în primul rînd luptă,*

desfiinţarea construcţiei vechi şi realizarea unui ansamblu nou din elemente vechi”[63]. Proces aflat într-o permanentă dinamică, literatura se trădează ca raportare, asumată sau negată, la o tradiţie literară ce îi este chiar elementul constitutiv.

Ca şi alţi colegi de gândire poetică, şi Tînianov asociază parodiei *stilizarea*. În vreme ce Tomaşevski vorbea despre o *stilizare parodică*, Tînianov separă analitic cei doi termeni, *stilizare* şi *parodie*, pe considerentul existenţei, în ambele cazuri, a două planuri: „*dincolo de planul operei se simte cel de-al doilea plan, stilizat sau parodiat*”[64]. Dar diferenţa dintre cele două tehnici, parodia şi stilizarea, rezidă în relaţia diferită pe care o stabilesc cu planul de bază: „*Parodia cere ca cele două planuri să nu se suprapună, ca între ele să fie o discrepanţă. […] În cazul stilizării nu există această discrepanţă, dimpotrivă, ambele planuri – cel ce stilizează şi cel stilizat ce transpare în el – se află în concordanţă unul cu celălalt*”[65]. Avem de-a face cu o „rezistenţă la parodiere” pe care o manifestă textul de bază, poate pe principiul solidarităţii cu textul victimă. Alunecarea dinspre stilizare spre parodie se realizează uşor, căci „*stilizarea, motivată sau subliniată în plan comic, devine parodie*”[66]. Poate acea discrepanţă dintre planul operei şi cel parodiat este dată tocmai de inserţia factorului comic, care înstrăinează cele două planuri. Discrepanţa planurilor, care era necesară în cadrul textului parodic, permite interpretarea operei în dublu sens, şi paradoxal, cu cât cel de-al doilea plan, cel parodiat, este mai limitat, mai restrâns, cu atât parodia este mai puternică, tocmai prin multitudinea relaţiilor stabilite, ce determină o multitudine de interpretări. Această natură duală a parodiei determină perspectiva limitativă asupra ei, că ea ar presupune doar „*bătaie de joc*”, „*vrăjmăşie*” faţă de obiectul parodiat; Tînianov

atrage atenţia asupra neajunsurilor acestei viziuni, remarcând „*veselia*” cu care cei parodiaţi receptează parodiile la adresa lor. Atitudinea lor este clar generată de recunoaşterea, afirmată sau ludic negată, a valorii (chiar dacă, uneori, perimată) operelor parodiate.

În *Notele* ce însoţesc articolul lui Iuri Tînianov, sunt preluate alte referiri ale autorului la parodie, apărute în articolul *Despre parodie*, din 1919, în care el încearcă o clasificare a acesteia. Astfel, el identifică opt tipuri de „*comic parodistic*”; primul tip, „*substituirea totală în schema subiectului a personajelor, a celor eroice prin cele bicisnice*”[67] va fi numit ulterior de Gérard Genette (şi nu numai de el!) *travestiul burlesc*; următoarele trei tipuri discută diferitele modificări ale relaţiilor stabilite între personaje şi acţiune; dacă în cele trei tipuri anterioare existenţa unui model, în funcţie de care se făceau modificările, era mai mult dedusă, tipurile cinci şi şase precizează clar raportarea la un model literar anterior. Dacă până la Tînianov, opera parodică se raporta, cu siguranţă, la un model faimos, el vorbeşte acum, descriind cel de-al cincilea tip de parodie, despre faptul că „*opera poate deveni parodie imitând altă scriere mai prejos de ea, dar asemănătoare ei*”[68]. Un asemenea demers parodic presupune nu doar o analiză critică pertinentă a contextului literar, ci şi o întoarcere conştient-lucidă spre mecanismul de producere a propriului text; pe de altă parte, această ierarhizare – opera parodiată fiind inferioară operei parodiante – este pregnant subiectivă, Iuri Tînianov fiind cel care o stabileşte. Acest lucru nu exclude însă ca parodia să-şi întreacă valoric modelul.

Din perspectiva unei teorii mai substanţiale asupra parodiei, ultimele două tipuri de parodie identificate de Iuri Tînianov se apropie cel mai mult de accepţiunile consacrate asupra parodiei. Tipul şapte de parodie se încadrează în evoluţia formelor literare, căci, „*într-un stadiu de*

rafinament înaintat, parodia poate să-şi piardă caracterul evident; ne referim la cazul în care, dată fiind învechirea unei anumite specii literare […] toate procedeele de stil specifice sunt subliniate”[69]. Această *subliniere* a procedeelor s-ar putea referi la automatizarea acestora, fapt ce are loc pe fundalul uzitării lor permanente. Ultimul tip de parodie este numită „*ironică*” şi este „*automatizarea literală a unei anumite opere sau a unei specii de opere, relevarea mecanismului acesteia […] . Este cazul să numim acest tip de parodie ironică, întrucît aici parodia îndeplineşte funcţia ironiei romantice*”[70]. Din multitudinea accepţiunilor pe care ironia romantică le are, Tînianov ar putea să se refere la conturarea universului artistic ca un spaţiu independent, capabil să se auto-guverneze şi să se auto-genereze.

Teoriile lui M. Bahtin asupra parodiei se dezvoltă pe cele două axe esenţiale pe care aceasta se constituie: latura comică şi cea meta-ficţională. În remarcabila sa lucrare despre François Rabelais, M. Bahtin identifică principalele forme comice ce au funcţionat în Evul Mediu şi evidenţiază în ce măsură opera lui François Rabelais prezintă similitudini cu acestea. Definitorie pentru cultura medievală este lumea carnavalescă, „*lumea întoarsă pe dos*”, „*o parodie la viaţa obişnuită, necarnavalescă*”. Într-o lume ce pune accent pe logica inversului, a valorilor răsturnate, a prelucrării „de-a-ndoaselea”, parodia se mulează perfect acestei mentalităţi. Toate imaginile carnavaleşti reunesc imagini contradictorii, la fel cum parodia este profund ambivalentă. Într-o cultură oficială dominată de dogmatism şi închistare, cultura populară oferă reversul eliberator, prin comic, prin recitarea într-o manieră parodică a elementelor reunite într-un discurs oficial. Şi ce era în Evul Mediu mai închistat şi mai oficial ca limba latină, instituţia bisericii şi

discursul bisericesc? Tocmai de aceea, cea mai răspândită formă de parodie în perioada medievală era *parodia sacra.* Terminologia şi ideologia bisericească, ceremonialul bisericesc, toate cunosc un revers parodic, ce contribuie la de-tensionarea climatului mental. Există, astfel, *Liturghia beţivilor*, *Liturghia jucătorilor*, ca replici parodice pentru liturghiile oficiale, sau *Testamentul măgarului* şi *Testamentul porcului*, ca re-scrieri în registru parodic ale Testamentelor.

Observaţia lui Bahtin este prima care surprinde faptul că parodia nu se rezumă doar la tratarea canoanelor literare, ci ia în discuţie şi alte tipuri de limbaje dominante, cum este cel bisericesc. Ulterior, parodia va cuprinde şi sfera altor arte, pictura, muzica, fotografia, cinematografia, dar, la originile ei, ea a fost fundamental asociată literaturii. Din această mentalitate de tip parodic, bazată pe de-sacralizarea discursului dominant, s-a constituit, după cum precizează Bahtin, o cultură populară coerentă din care s-a constituit ulterior marele roman al Renaşterii. Dar nu doar Evul Mediu este dominat de carnavalesc, ci şi Antichitatea, căci şi atunci lumea era percepută ca o realitate răsturnată; Bahtin vede drama satirică ce însoţea trilogiile tragice ca pe o reluare în registru parodic a acestora. De altfel, el consideră parodia „*un element inalienabil al satirei menippee*". Definiţia pe care o dă şi istoria pe care o trasează, ulterior, satirei menippee, explică de ce îi asociază acesteia parodia. Principala trăsătură a satirei menippee o constituie capacitatea acesteia de a schimba locul de desfăşurare a evenimentelor (preferând temniţele, pieţele, tavernele) şi perspectiva comună asupra personajelor; ele sunt prezentate în diferite situaţii de viaţă, cele mai multe dintre ele fiind şocante pentru gustul cuminte al marelui public: sinucideri, orgii nocturne, patimi demenţiale. Zugrăvită astfel, prin prisma modificării gustului literar, deci cu rol

important în evoluţia formelor literare, este clar de ce Mihail Bahtin apropie satira menippee de parodie.

Dar M. Bahtin diferenţiază net parodia medievală de „*parodia literară pur formală a timpurilor moderne*”[71]. Parodia medievală nu este doar literară, ea „*are o valoare nu numai destructivă, negatoare, dar totodată şi una pozitivă, regeneratoare, cu alte cuvinte, negând şi totodată afirmând, ea are o valoare* ambivalentă. *A degrada, a coborî un fenomen, un lucru nu înseamnă deci a-l azvârli pur şi simplu jos, în nefiinţă, a-l nimici la modul absolut, ci a-l coborî în categoria josului reproductiv, acolo unde totul se concepe şi se naşte din nou, acolo unde totul creşte cu prisos*”[72]. Este un sugestiv pasaj asupra re(a)ducerii la starea de creaţie, care numai în spaţiul necizelat al realităţilor amorfe îşi găseşte sălaşul; ea nu vieţuieşte pe culmile aride ale oficializării sterpe, ci, pentru a se resuscita, se întoarce în aerul mlăştinos (dar cât de fecund!) al vieţii. Prin contrast, „*parodia literară, ca orice parodie, degradează faptele, dar această degradare are un caracter pur negator şi este lipsită de o ambivalenţă regeneratoare*”[73]. S-ar putea ca sensibilitatea de tip modern, cu cunoscuta-i tendinţă destructivă, să-i fi determinat aceste consideraţii asupra parodiei moderne.

Dezvoltându-şi teoriile referitoare la cea de-a doua axă a parodiei, cea meta-ficţională, Bahtin ajunge la concluzia că parodia trădează opinia autorului asupra unui tip de limbaj prezent în opera sa. De aceea, orice operă literară este, pentru Bahtin, un cumul de limbaje diferite, faţă de care autorul are atitudini diverse; unele dintre ele exprimă „*intenţiile semantice şi expresive ale autorului*”, iar prin altele, autorul nu se exprimă pe sine, ci „*le arată ca un obiect verbal specific*”. Această distanţă între autor şi tipurile de limbaj cu care acesta lucrează permite inserarea intenţiei

parodice. Ca şi Tomaşevski, care vedea în stilizare un instrument al înnoirilor artistice, şi Bahtin vorbeşte despre o „*stilizare parodică*", de care autorul uzează spre a-şi relativiza discursul. Perechea *stilizare-parodie* cu care opera Iuri Tînianov devine la Mihail Bahtin un terţet din domeniul meta-lingvistic: stilizare, parodie, *scaz.* Dacă primele două elemente au accepţiuni aproape asemănătoare celor cu care le înzestrează Tînianov, *scazul* (*poveste*) reprezintă vorbirea altcuiva, „*introdusă de dragul vocii străine*". În viziunea lui Tînianov, *discrepanţa* este starea stabilită între cele două planuri aflate în relaţie parodică; Bahtin pune un accent mult mai mare pe relaţia dintre cele două planuri, ce devine una de tip conflictual. Diferenţa dintre stilizare şi parodie este mai puternică la Bahtin, (la Tînianov, prin comic, stilizarea putea aluneca spre parodie), pentru că autorul, în parodie, „*ca şi în stilizare, introduce în acest cuvânt un înţeles cu orientare diametral opusă orientării străine. Cea de a doua voce, care s-a instalat în cuvântul străin, înfruntă aici cu duşmănie pe vechiul lui stăpân, silindu-l să slujească scopuri direct opuse*"[74]. Vocile celor două planuri nu se mai reconciliază, ca în cazul stilizării, ci rămân „*opuse şi ostile una alteia*". Pe de altă parte, un stil străin poate fi parodiat în mai multe feluri, în vreme ce stilizarea lui, a stilului străin, se realizează într-un singur sens.

Analizând scrierile lui Dostoievski ca spaţii-sumă de diferite limbaje, Mihail Bahtin lansează un concept ce va face carieră: cel de *roman polifonic*. Elementele parodice introduse în text îi dezvoltă caracterul polifonic, obligându-l la o deschidere ce îi transcende propriile graniţe. Spaţiul romanesc devine punctul în care se întâlnesc limbaje parodiate şi limbaje parodiante; relaţiile ce se stabilesc între aceste tipuri de limbaje sunt foarte diferite, căci „*gradul de parodiere, precum şi gradul de împotrivire*

dialogică a discursului parodiat pot fi foarte diferite: de la parodia literară exterioară şi grosolană (cu scop în sine) pînă la solidarizarea aproape deplină cu discursul parodiat”[75]. Bahtin conturează portretul unor opere literare extrem de mobile, ce, pe de o parte, se raportează (parodic, sau nu!) la o tradiţie literară, deci au o mobilitate de tip diacronic, pe de altă parte, ea se prezintă ca un cumul de atitudini diferite, ce-i conferă mobilitate în sincronie. Această permanentă luptă între tipuri de limbaje/discursuri romaneşti a jucat un rol important, în viziunea lui Bahtin, în evoluţia romanului. Căci din această tendinţă a multiplicării atitudinilor în roman s-a născut romanul *celei de-a doua linii stilistice*, cum îl numeşte Bahtin; este vorba despre *Don Quijote* al lui Cervantes, *Tristam Shandy* al lui Sterne sau *Gargantua şi Pantagruel* al lui Rabelais. Discursul în aceste romane inserează elemente ce sunt reacţii parodice la discursul romanelor anterioare. Identificând principalele sechele compoziţionale sau tematice ale romanelor anterioare, *romanele celei de-a doua linii stilistice* dau curs unui demers critic, dar, „*limbajele încetează să mai fie doar obiect al parodiei pur polemice sau cu scop în sine; fără a-şi pierde definitiv nuanţa parodică, ele încep să realizeze funcţia reprezentării artistice, a unei reprezentări* ***nepărtinitoare***”[76].

Apare, din nou, clar precizat, rolul parodiei în evoluţia formelor literare; iniţial, cu o accentuată valoare polemică, ea devine fermentul schimbărilor de paradigmă literară. Şi Bahtin, ca ceilalţi critici formalişti, înnobilează parodia cu asemenea valenţe, extinzându-i semnificaţiile la nivelul literaturii universale: „*În literatura universală există, probabil, destule asemenea opere al căror caracter parodic astăzi nici măcar nu-l bănuim. Probabil în literatura universală există foarte puţine cuvinte rostite fără rezervă, pur monovocale*”[77]. Există, astfel, acest *dialog* al

„generaţiilor”, ce va deveni ulterior atributul esenţial al intertextualităţii; în acelaşi timp, Bahtin intuieşte, într-un fel, existenţa acelei *anxietăţi a influenţei* la nivelul generaţiilor de scriitori, ce periodizează istoria literaturii, printr-o permanentă depăşire a legilor (poate, doar literare) unor părinţi simbolici anteriori. Opuse operelor monovocale, sunt textele bivocale, textele pentru care indicii metatextuali primează.

Căzut de pe piedestalul de unde proclama reflectarea şi structurarea realităţii, limbajul se vede transformat el însuşi în obiect de lucru, prelucrat cu propriile metode; acest lucru a fost posibil datorită „*eliberării de sub puterea limbajului*”, generată de distanţarea de tip parodic de un discurs dominant. Această detaşare a fost posibilă mai ales în cazul romanului, căci „*această auto-critică a discursului este o trăsătură esenţială a genului romanesc*”[78]. Conştientizându-şi propriile limite, discursul şi-a transgresat, în mod paradoxal, tocmai delimitările, căci „*nimic definitiv nu s-a produs încă în lume, şi încă nu a fost rostit ultimul cuvânt al lumii şi despre lume, ea este liberă şi deschisă, având acum şi de-a pururea totul înaintea ei*”[79]. Frumoase şi profetice cuvintele lui Bahtin, mai ales dacă ne gândim la teoriile critice despre *opera deschisă şi textul infinit*, ce au dominat estetica secolului XX.

5. TEORIILE RECEPTĂRII PARODIEI

Ca şi în cazul ironiei, atunci când se discută parodia, la fel de important e mecanismul creării, cum e şi actul receptării ei. Relaţia dintre cititor şi textul parodic a fost anticipată de alte menţiuni critice anterioare, ce mizau tocmai pe existenţa acelui contrast (comic sau nu!) dintre aşteptările cititorului şi ceea ce textul oferă de fapt. Teoriile receptării, pe care le dezvoltă Hans Robert Jauss în lucrarea *Experienţă estetică şi hermeneutică*

literară, mută accentul discuţiilor de la definirea specificului parodiei, la relaţia ce se stabileşte între cititor şi textul operei parodice, pe de o parte; pe de altă parte, orice teorie a receptării aplicată pe un text parodic conturează portretul autorului parodic, ca un cititor iniţial al textului parodiat. Deci, la un prim nivel al discuţiei pe problema receptării se situează obligaţia de a stabili atitudinea parodistului, ca prim receptor, faţă de textul parodiat.

Este surprins, astfel, subtilul mecanism psihic ce-l determină pe actualul autor, fost lector, să se orienteze spre o anumită operă literară, cu intenţia de a o parodia. Statutul ambivalent al parodiei ar fi generat tocmai de ambivalenţa psihică pe care autorul parodiei o manifestă faţă de textul parodiat, atitudine ce poate varia de la admiraţie (şi, să nu uităm, admiraţia determină o îndepărtare respectuoasă şi umilă de obiectul veneraţiei) la invidie, ca rezultat al unei negativităţi asumate. Jonglând cu informaţii din psihanaliză, lansate pe piaţa literară de Freud, Jauss conturează cinci atitudini estetice prin care cititorul se identifică cu eroul literar: *identificare asociativă*, *identificare admirativă*, *identificare simpatetică*, *identificare kathartică* şi *identificare ironică*. Raportându-se la un autor pe care parodiatorul îl recunoaşte ca fiind un model (pozitiv sau negativ), acesta din urmă îşi trădează sentimentele faţă de o tradiţie literară, căci, „*atunci când iubim sau urâm înclinăm să şi aprobăm sau să respingem, să urmăm un exemplu sau să-i facem opoziţie*”[80]. Momentul în care eroul grav şi serios al epopeii a devenit personajul umanizat, determină în cititor o *identificare simpatetică* cu acesta, tocmai pentru că între cei doi există numeroase similitudini, cititorului fiindu-i mult mai uşor să se identifice cu un personaj lipsit de dimensiunea eroicului absolut; acest lucru generează o „*destindere de sub*

apăsarea seriozităţii eroice ce domină tradiţia literară”[81].

Tratarea parodică a unui text face apel, de cele mai multe ori, la o raportare ironică la eroul operei. Acest tip de raportare determină afirmarea cititorului parodist ca individualitate ne-supusă orbeşte supremaţiei textuale, dezvăluindu-i modul în care textul îşi manipulează cititorii. Întoarcerea spre sine a textului literar generează şi o evidenţiere a relaţiilor pe care le stabileşte cu cititorii. Prelucrarea parodică a unui text cunoscut ca aparţinând seriosului atrage o schimbare de atitudine din partea cititorului: „*Cititorul, dezlegat prin ironie de identificarea admirativă, îşi poate permite în mod excepţional să râdă de comportări ale eroului faţă de care s-ar manifesta plin de respect dacă le-ar afla sub semnul seriozităţii epice*”[82]. Acest lucru implică un cititor conştient de o tradiţie literară, de alte moduri de a scrie despre personajul erou; aceste condiţii fiind îndeplinite, se realizează recunoaşterea eroului ca un personaj de factură comică. Căci numai prin raportare la orizontul de aşteptare al cititorului, personajul parodiei devine personaj comic: „*cine nu ştie sau nu află ceea ce neagă un anumit erou comic, nici nu-l va găsi, desigur, comic*”[83]. Uzând de un contrast de tip negativ şi folosindu-se de figura non-eroică a personajului din parodie, autorul textului parodic pune sub semnul întrebării *valabilitatea normelor sociale sau literare*. Interogaţia textului sădeşte sâmburele îndoielii în mintea receptorului, care, la rândul său, se detaşează de orice fel de formă de discurs absolutist, fie textual, fie social.

Există şi un al doilea nivel al receptării textului parodic, recognoscibil în cazul cititorului obişnuit al unei parodii deja scrise, cititor care cunoaşte şi textul parodiat şi parodia lui. Acest tip de lectură depune, de fapt, mărturie pentru măsura şi natura rescrierii parodice. Actualizând, în momentul

contactului cu textul parodiei, modelul anterior, cititorul realizează o lectură intertextuală. În cazul în care receptorul actului parodic cunoaşte doar hipertextul, nu şi hipotextul, lectura cheii parodice este anulată pentru o lectură obişnuită a unui text monovocal.

Scurta incursiune în istoria teoriilor critice asupra parodiei a reliefat modul în care perspectivele asupra parodiei, privită ca tehnică literară sau ca gen literar, au suferit modificări din Antichitate şi până la mijlocul secolului XX. Evoluţia acesteia de la o viziune limitativă, manifestare comică minoră, dependentă de un text literar recunoscut, spre o maximă extensie, principiu general ordonator pentru fiecare text, la care ajunge în timpul Şcolii Formale ruse, stă sub semnul schimbărilor de paradigmă literară. Destinul zbuciumat pe care-l va cunoaşte parodia în post-modernism, cu punct de plecare în teoriile lui Sigmund Freud asupra *procedeelor de ridiculizare*, trecând prin studiile asupra intertextualităţii din şcoala structuralistă şi post-structuralistă sau prin teoriile Lindei Hutcheon şi ale lui Susan Sontag, face din ea un concept cheie al literaturii şi al esteticii actuale.

6. DESTINUL PARODIEI ÎN POSTMODERNISM

Vom încerca să surprindem destinul postmodernist al parodiei în două ipostaze. Pe de o parte, vom analiza câteva dintre opiniile teoretice pe care cercetătorii ce aparţin cronologic postmodernismului le-au emis în legătură cu parodia, iar pe de altă parte, vom detalia relaţia specială pe care parodia o stabileşte cu postmodernismul. Multitudinea studiilor teoretice dedicate parodiei semnalează tocmai rolul deosebit pe care îl are aceasta în evidenţierea trăsăturilor literaturii epocii contemporane. Pentru a contura

cât mai coerent amploarea pe care fenomenul parodic o cunoaşte în postmodernism, am optat pentru o analiză ce a surprins nu doar manifestările literare ale parodiei, ci şi modul în care aceasta apare în alte domenii ale artei: cinematografie, arhitectură, pictură, muzică. Tendinţa generalizată de a conferi parodiei un statut complex în postmodernist are şi dezavantajele sale, aceasta riscând să-şi piardă necesara dimensiune comică şi determinând apropierea periculoasă de teritoriul colajului şi al ironiei neutre.

6. 1. ÎNCERCĂRI TEORETICE

Teoriile asupra parodiei pe care le-au emis teoreticienii ce aparţin, cel puţin cronologic, postmodernismului, variază de la a o considera doar o figură de stil, până la prezentarea acesteia drept o figură de gândire consubstanţială postmodernismului. În pofida multitudinii de definiţii de care beneficiază parodia în postmodernism, confuziile persistă, nu doar în ceea ce priveşte delimitarea unui teritoriu mai larg sau mai restrâns pe care ea l-ar acoperi, ci mai ales – eterna problemă a parodiei – în a stabili cu exactitate relaţia ei cu obiectul parodiat. De la păstrarea concepţiei clasicizate conform căreia orice demers parodic este obligatoriu deformator şi până la a vorbi despre parodie ca o modalitate serioasă de a ne constitui prezentul cultural, atitudinea parodistului faţă de ţintă cunoaşte o mulţime de interpretări. Aceste interpretări variază şi în funcţie de parodiile la care se face referire, căci, la urma urmei, nu putem generaliza de dragul generalizării, neţinând cont de faptul că textele parodice sunt rezultatele unor atitudini diferite pe care diferiţii autori le au în faţa textelor-ţintă sau în faţa unor realităţi deformate cu sens.

Una dintre contribuţiile ce a reuşit conturarea statutului parodiei este cartea lui Gérard Genette

Palimpsestes. Propunându-şi să delimiteze teritoriul *transtextualităţii*, Gérard Genette identifică cinci tipuri de relaţii transtextuale: *intertextualitatea*, *paratextualitatea*, *metatextualitatea*, *arhitextualitatea* şi *hipertextualitatea*. Mai întâi, Gérard Genette analizează *hipertextualitatea*, înţeleasă ca relaţie ce se stabileşte între un text B (numit *hipertext*) şi un text anterior A (numit *hipotext*), cel de-al doilea grefându-se pe primul într-un mod ce exclude comentariul. Definirea parodiei e prefigurată de delimitarea hipertextualităţii, de conştiinţa faptului că orice text derivă din alte texte anterioare. Hipertextele sunt rezultatele unei *transformări simple*/*directe* sau ale unei transformări indirecte, pe care Gérard Genette o numeşte *imitaţie*; el exemplifică cu *Ulysse* al lui Joyce, text rezultat prin *transformarea* acţiunii din *Odiseea* lui Homer, şi cu *Eneida* lui Virgiliu, rezultată în urma unei *imitaţii* a textului lui Homer. *Imitaţia* este un proces mai complex decât *transformarea*, pentru că ea presupune constituirea unei matrice pe baza căreia se va realiza *imitaţia*. Dincolo de scurtul istoric pe care autorul îl trasează parodiei, ne interesează perspectiva din care teoreticianul francez abordează parodia, căci el distinge mai multe niveluri de manifestare a parodiei, în funcţie de generalitatea ei; interesează şi modul în care el clarifică existentele confuzii între parodie, pastişa satirică, travestiul burlesc. Definirea parodiei este realizată gradat, prin treptata înglobare a relaţiilor existente între ea şi alte specii înrudite, prin identificarea unor regimuri diferite, în funcţie de care parodia îşi configurează mult mai bine teritoriul.

Parodia despre care vorbeşte Genette apare sub trei aspecte:

– parodia ca figură de stil, pe care o numeşte „*ornament punctual al discursului*” şi această

abordare îi permite să explice de ce parodia a fost anexată retoricii, mai ales în secolul al XVII-lea;

– parodia ca o practică hipertextuală, rezultat al *transformării* în regim *ludic*; aici sunt clarificate confuziile existente între parodie, pastişă, travestiul burlesc;

– parodie ca termen generic, sub care identificăm 3 forme cu funcţie satirică: parodia strictă, travestiul, imitaţia caricaturală.

Conştient că parodia devine un fel de termen-umbrelă, căruia i s-au asociat mai multe sensuri, „*parce qu'on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style*"[84], Genette diferenţiază parodia de pastişă şi de travestiul burlesc. Iniţial, alătură parodia de pastişa eroi-comică, pentru a le diferenţia de travestiul burlesc, căci *travestiul burlesc modifică stilul fără a modifica subiectul*, în vreme ce *parodia modifică subiectul fără a modifica stilul*. Dar, prezentând aceste tipuri de relaţii, Genette vorbeşte despre parodie în sens general, căci în interiorul acestei parodii generice, el identifică două sub-unităţi: parodia strictă şi pastişa eroi-comică. Ulterior, apropie parodia strictă de travestiu pentru că ambele transformă un text şi le diferenţiază de pastişă, care imită in stil. Un alt element semnificativ ce apropie parodia de travestiu şi le diferenţiază net pe acestea de pastişă este faptul că primele două fac întotdeauna referire la unul sau mai multe texte şi niciodată la un gen literar, cum face pastişa; de aceea, pentru Genette, o formulare de tipul *parodiază un gen sau o şcoală literară* este inoperantă, pentru că doar pastişa este cea care *imită* o şcoală literară, un gen literar sau trăsăturile unei epoci. Raportate la tipul de relaţie pe care o stabilesc cu hipotextul, parodia şi pastişa sunt clar diferenţiate: parodia este rezultatul relaţiei de *transformare*, aplicată unui text sau mai

multora, în vreme ce pastişa este rezultatul *imitaţiei* unui stil.

Pentru a evidenţia cât mai bine prezentarea progresivă de care beneficiază parodia, vom pleca de la punctul ei maxim de dezvoltare, momentul în care Genette identifică cele şase categorii de practici hipertextuale, grupate în funcţie de *regimul* şi de *relaţia* stabilită cu hipotextul. Cele trei categorii obţinute în urma *transformării* – *parodia*, rezultată în urma *transformării* în regim *ludic*, *travestiul*, rezultat în urma *transformării* în regim *satiric* (Genette remarcând că travestiul este mai agresiv cu hipotextul său decât parodia) şi *transpoziţia*, rezultată în urma *transformării* în regim *serios* – sunt asociate *pastişei, şarjei* şi *deformării* (*forgerie*); *pastişa* este generată de *imitaţia* în regim *ludic*, *şarja* este rezultatul *imitaţiei* în regim *satiric*, iar *forgerie* e o *imitaţie* în regim *serios*. Plasarea parodiei sub regim ludic neagă existenţa unei parodii serioase, despre care vorbeşte Linda Hutcheon şi care este specifică postmodernismului, deşi teoreticienii de la Şcoala Formală rusă sunt primii care fac referire la un astfel de tip de parodie. Textul ce întruchipează, pentru Genette, trăsăturile parodiei este *Chapelain décoiffé* de Boileau, lucrare ce parodiază *Cidul*. Definind parodia ca „*transformarea minimală a unui text*”, Genette vorbeşte despre modificările de sens generate de schimbarea unei litere sau a unui cuvânt din versuri şi proverbe cunoscute şi despre deformarea parodică, în calitatea ei de formă eficientă a aluziei, remarcând amploarea pe care aceasta a luat-o în limbajul gazetăresc şi publicitar contemporan: *La guerre de…n'aura pas lieu; A…, rien de nouveau; En attendant…*, formulări permanent prezente în titlurile ziarelor. Din exemplele selectate, se observă atenţia acordată recunoaşterii ţintei parodice şi, pentru ca acest lucru să se realizeze fără dificultate, Genette recomandă folosirea textelor scurte. Plecînd de la

premisa că o formă de manifestare a parodiei sunt şi creaţiile grupului Oulipo, *transformări textuale cu funcţie ludică*, Genette accentuează diferenţa fundamentală între aceste *oulipisme* şi creaţiile parodice: „*la parodie est un jeu d'adresse; l'oulipisme est un jeu de hasard, comme la roulette*”[85]. Grija cu care parodistul îşi alege ţinta, deloc întâmplătoare, nu este echivalentă cu selecţia, de multe ori arbitrară, a textelor pe baza cărora membrii grupului Oulipo îşi construiesc jocurile lingvistice.

În încercarea de a surprinde limitele sistemului propus de Genette, *Daniel Sangsue* vorbeşte de lipsa dimensiunii comice a parodiei, o absenţă explicabilă prin faptul că autorul îşi propune să urmărească relaţiile textuale. Dar, am adăuga noi, şi plasarea parodiei sub semnul limitativ, totuşi, al transformării merită atenţie, căci Genette afirmă că „*a imita înseamnă a generaliza*”. Nu doar imitaţia îşi construieşte critic o matrice semnificativă pe baza căreia se structurează mimotextul; parodia nu constă doar în transformarea unor elemente disparate ale textului, ci este şi un elaborat demers critic, ce-şi distruge şi re-construieşte ţinta tocmai prin realizarea unui anterior portret-robot. Nu doar în literă se realizează parodierea textului ţintă, ci şi în spiritul lui. Un alt neajuns al clasificărilor genettiene pare a fi şi separarea netă a stilului de subiect. Totuşi opera literară este un întreg organic, iar această dihotomie poate fi motivată doar de considerente didactico-explicative.

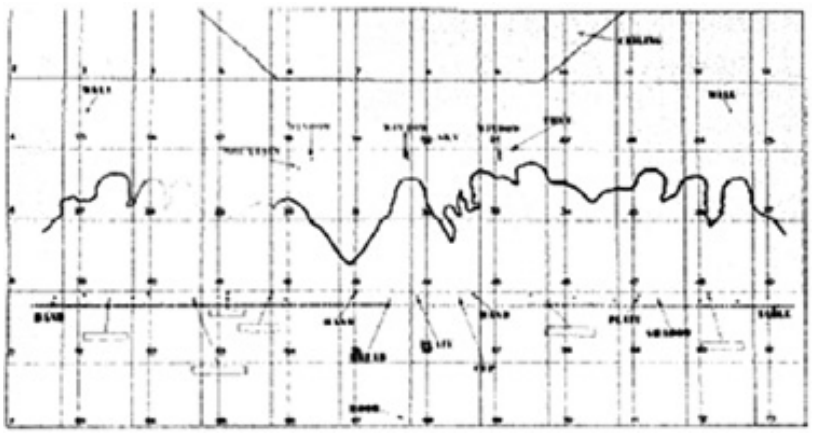
Dacă pentru Gérard Genette parodia era *transformarea în regim ludic a unui text*, definiţia dată de Daniel Sangsue o lărgeşte pe cea propusă de autorul lucrării *Palimpsestes*: „*la parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier*”[86]. Cercetătorul francez propune această extindere a definiţiei lui Genette pentru că identifică tendinţe comice şi satirice în prelucrarea parodică a unui text; el

precizează că în chiar textul cu care exemplifică Genette parodia, *Chapelain décoiffé*, putem descoperi satirizarea unor poeţi slabi. Dincolo de prezenţa parodiei literare, autorul observă că parodia face parte integrantă din universul nostru şi că „*mesajele ce constituie mediul nostru vizual şi sonor sunt frecvent bazate pe o retorică parodică*”[87]. Ceea ce aduce nou cercetarea pe care Daniel Sangsue o face parodiei este gruparea principalelor texte ce au beneficiat de tratare parodică; în realizarea acestui lucru se pleacă de la concepţia conform căreia se parodiază doar marile opere, iar parodierea capodoperelor consolidează faima lor. Astfel, el observă că principalele hipotexte ale prelucrărilor parodice sunt: miturile, Biblia, poveştile, fabulele, tragediile clasice. Putem identifica principalele manifestări literare semnificative pe care istoria literaturii le-a păstrat tocmai prin de-/re-construcţia parodică la care le-a supus. Mizând pe importanţa recunoaşterii intenţiei parodice, Daniel Sangsue preia opinia critică enunţată de Geneviève Idt, ce identifică trei etape ale receptării textului parodic:

1. recunoaştere prezenţei, într-un text, a unui alt text; 2. identificarea acelui hipotext; 3. conştientizarea diferenţei existente între hipotext şi textul parodic. Dezvoltând, cu altă ocazie, teoriile receptării textului literar, enunţate de Jauss, observam că procesul receptării textului parodic este mult mai complex şi pentru că la reuşita unui demers parodic contribuie în mod esenţial capacitatea lectorului de a sesiza măsura şi maniera transformării parodice pe care textul iniţial o suferă.

Parodia devine în postmodernism un fenomen cultural complex şi pentru că multe domenii artistice uzează de parodie spre a-şi configura propriul statut. Dacă ideile lui Genette asupra parodiei definesc strict dimensiunea ei literară şi vizează, mai ales, clarificarea confuziilor de

terminologie poetică, perspectiva pe care o aduce *Linda Hutcheon* (în *A Theory of Parody*, dar şi în *Poetica postmodernismului*) asupra parodiei este una dintre cele ce acordă parodiei un grad de manifestare maxim în postmodernism. Ea este unul dintre cercetătorii ce susţin similitudinea de substanţă dintre parodie şi postmodernism: „*Parodia este o formă perfect postmodernă, în unele sensuri, pentru că în mod paradoxal încorporează şi provoacă ceea ce parodiază*”[88]. Această extindere a semnificaţiilor parodiei este susţinută şi de prezentarea detaliată a direcţiilor de manifestare a parodiei în pictură, muzică, cinematografie, arhitectură. Orientarea parodică nu doar spre o altă operă, ci şi spre limitările artei căreia îi aparţine, ce vom observa că apare şi în cazul artei cinematografice şi în cazul arhitecturii, apare şi în pictură. Studiile semiotice aplicate picturii au considerat citarea vizuală drept locul de intersecţie a intertextualităţii cu intersubiectivitatea, fiind vorba, mai exact, de „*complexitatea întîlnirii a două texte cu întâlnirea dintre un pictor şi un receptor*”[89], după cum precizează René Payant. Tot la o lucrare faimoasă, *Cina cea de taină* (*Last Supper*) se raportează parodic şi lucrarea lui Shusaku Arakawa, *Next to the Last* (1971), introdusă de Linda Hutcheon în corpul lucrării sale *A Theory of Parody*.



Cu aparenţa unei schiţe tehnice, lucrarea lui Arakawa poartă stigmatul ne-definitivării.

Lipsa individualizării prin culoare şi a detalierii obiectelor, cărora, sugestiv, le este desenat doar numele nu devine denigrare a operei de bază, ci *semnalează distanţa ironică*. Acest lucru este, din nou, o trăsătură fundamentală a parodiei postmoderne, căci, dincolo de parodierea picturilor cunoscute, sunt vizate limitarea şi convenţiile reprezentării. În muzică, lucrurile stau aproape la fel, preluările din opere celebre fiind motivate prin dorinţa de a re-aduce în urechile auditoriului fragmente cunoscute; un astfel de caz întâlnim în lucrarea lui Stockhausen, *Hymnen*, ce prelucrează melodiile mai multor imnuri naţionale. Ideea distanţării ironice constituie miezul definiţiei pe care Linda Hutcheon o dă parodiei: „*o formă a imitaţiei, dar o imitaţie caracterizată de inversiune ironică [...] o repetiţie cu distanţă critică*”[90]. Definiţia dată surprinde întreg paradoxul postmodern (şi nu doar postmodern!) al parodiei, permanenta oscilare între imitaţie fidelă şi revoltă nerecunoscătoare.

Ceea ce-şi propune autoarea să realizeze în *A Theory of Parody* este să definească în termeni formali şi pragmatici parodia. Abordarea pragmatică asupra parodiei pe care o face autoarea îi permite să analizeze ce anume este definitoriu pentru parodie: aspectul comic sau cel ironic, ea ne-receptând ironia ca o manifestare a comicului. Considerată decenii de-a rândul mod de manifestare a comicului şi rezultat al dorinţei de a ridiculiza un text anterior, pentru Linda Hutcheon, parodia depăşeşte această viziune minimalistă, fiind definită prin aspectul ironic, nu doar pentru că ironia este una dintre strategiile retorice folosite de parodie, ci şi pentru că există similitudini între modurile de operare ale acestor două fenomene. Realizând o întoarcere la rădăcinile greceşti ale cuvântului, autoarea observă că *eironeia* înseamnă atât disimulare, cât şi interogaţie, de aceea, la nivel pragmatic, „*ironia funcţionează, aşadar, atât ca*

antifrază cât şi ca strategie evaluativă care implică o anumită atitudine a emiţătorului (encoder agent) *faţă de text, o atitudine care, la rândul ei, permite şi necesită interpretarea şi evaluarea lectorului*"[91]. Re-întorcându-se la etimologia termenului *parodia*, autoarea opinează că, la nivel pragmatic, parodia nu cumulează sensul de *para* (= împotrivă), ci de *para* (= alături de). Poate dimensiunea fundamentală a parodiei postmoderniste este dată tocmai de cel de-al doilea sens al prefixului *para*, astfel explicându-se şi parodia serioasă, dacă nu chiar gravă, a contemporaneităţii. Mai mult decât *ridiculizare critică* a unor opere anterioare, parodia este conştiinţa lucidă a literarităţii. În acelaşi timp, identificarea ironiei, şi nu a comicului, drept instrument al parodiei clarifică unele particularităţi ale parodiei postmoderniste. Prin detaşarea ironică de textul parodiat, parodia forţează lectorul să se situeze de partea cuiva; cititorul fie îmbrăţişează punctul de vedere al parodistului şi dezavuează ţinta, fie îşi simte lezată dimensiunea de lector îndrăgostit de textul ţintă – pentru că orice parodie a unui text este şi o parodiere a aşteptărilor unui grup de lectori – şi respinge parodierea îndrăgitului text. De fapt, aceste nuanţări se pierd în procesul receptării, parodia postmodernistă fiind mult mai subtilă în transformarea ţintei sale, decât manifestările ei pre-postmoderne. Într-o încercare de a explica lipsa dimensiunii comice din definirile pe care Linda Hutcheon le dă parodiei, Margaret Rose afirmă că acest lucru este generat de refuzul de a reduce parodia la o accepţiune negativă, la o trivială formă a ridiculizării.

În capitolul *Paradoxul parodiei* din *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon dezvoltă ideea paradoxalei raportări a parodiei la obiectul ţintă. Deşi acţionează printr-un ne-oficial act de subversiune, parodia oficializează importanţa obiectului parodiat. De aceea, există evidente

legături între teoriile lui Bahtin legate de dimensiunea carnavalescă şi mecanismul de funcţionare a parodiei. Autoarea apropie relaţia existentă între lumea carnavalescă, pe dos, ce se constituie drept replică la cultura serioasă, ecleziastică, şi relaţia pe care literatura actuală, metaficţională, o stabileşte cu cea fundamentată pe iluzia realistă. În acelaşi context, al selectării similitudinilor dintre carnavalesc şi parodie, autoarea remarcă abilitatea celor două manifestări de a vieţui prin stabilirea unor convenţii, chiar dacă au conştiinţa artificiului lor; astfel, ea reţine afirmaţia lui Bahtin, conform căreia „*câtă vreme carnavalul durează, nu există alt fel de viaţă în afara lui*”[92], dar ceea ce-i atrage ei atenţia este formularea *câtă vreme*, ce surprinde tocmai ideea limitării temporale. La fel se întâmplă şi cu parodia: „*textului parodic îi este conferită o favoare specială de a depăşi limitele convenţiei, dar, la fel ca în cazul carnavalului, poate face asta doar pentru o anumită perioadă de timp şi doar în limitările controlate şi autorizate de textul parodiat – mai exact, în limitările dictate de gradul de ‹‹recognoscibilitate››*”[93]. Deşi se declară act subversiv şi total eliberat de constrângerile ierarhice ale trecutului, demersul parodic este silit a-şi recunoaşte propriile limitări şi, mai grav, a recunoaşte că ele sunt comune cu cele pe care tocmai le denunţă. Dar, în acelaşi timp, validarea la care parodia supune textul parodiat, permite şi consolidarea propriului statut; sensul parodic al unui text se constituie tocmai prin raportarea permanentă la textul parodiat de la care împrumută ceva din prestigiul şi autoritatea lui. Cum afirmă Linda Hutcheon, transformarea parodică este „ *autorizată tocmai de norma pe care ea o subminează*”[94].

Capitolul *Codarea şi decodarea: codurile comune ale parodiei* e rezervat analizei diferitelor relaţii pe care autorul textului parodic le stabileşte

cu cititorii, pentru că „*trebuie să ia în considerare întregul act al enunţării (producerea şi receptarea contextualizată a textelor)*”[95]. Dincolo de teoriile moderne ale receptării, ce au făcut din cititor un participant activ la procesul semnificării, rolul receptorului în decodarea intenţiei parodice este unul fundamental şi relaţia pe care o stabileşte acesta cu autorul parodic poate varia foarte mult. În funcţie de intenţia auctorială, cititorii pot fi manipulaţi şi orientaţi spre sensurile pe care autorul le-a avut în minte şi care vor duce la distanţarea afectivă a cititorului de ţinta parodiei, el devenind, astfel, un aliat supus autorului. În alte cazuri, unde autorul nu uzează de puterea de care dispune, prelucrarea parodică determină cititorul să gândească singur, să-şi aleagă el atitudinea dominantă. Dar acestea nu sunt singurele probleme pe care le întâmpină autorii parodici în comunicarea cu receptorii. Care este măsura exactă a prelucrării parodice ce permite atât recunoaşterea intenţiei parodice, cât şi păstrarea necesarului statut de autonomie a textului parodic? Pe de o parte, textul parodic îşi construieşte cu atenţie un cititor virtual, cu un necesar bagaj de cunoştinţe. Dar acest lucru are şi dezavantajul său, pentru că mult prea atenta cultivare a receptorului trădează un text parodic inhibat de faptul că, în procesul receptării, i s-ar putea pierde esenţiala dimensiune parodică. Pe de altă parte, cum atrage atenţia Linda Hutcheon, parodia riscă să devină *un gen literar elitist*, tocmai pentru că nu se insistă pe constituirea unui nivel acceptabil receptării, un nivel accesibil unui număr mare de cititori. Chiar şi prin natura relaţiei cu cititorii, parodia este, prin excelenţă, postmodernistă. Separarea netă a intangibilului autor de masa cititorilor este înlocuită de conlucrarea lor fructuoasă; în cazul textului parodic, nu cititorul are nevoie de clarificările autorului, ci autorul se agaţă cu

disperare de abilitatea lectorului de a definitiva intenţia parodică a textului său.

Extrem de tentanta teorie a Lindei Hutcheon, conform căreia spiritul postmodernist este esenţial parodic, teorie pe care şi noi o vom îmbrăţişa în prezentarea postmodernismului parodic, merită unele nuanţări. Extensia maximă pe care o cunoaşte parodia în postmodernism nu este doar o chestiune de sensibilitate artistică, ci şi una de natură cronologică. Ajunsă într-un moment în care majoritatea formelor artistice au fost exploatate, artei nu-i mai rămâne decât să le re-exploateze; strigătul de neputinţă al modernilor este înlocuit de postmoderna revigorare prin parodie a artei trecute. Parodierea tradiţiei artistice este şi o scuză pe care artistul postmodern o invocă spre a-şi motiva lipsa de originalitate, dominat fiind de acea *anxietate a influenţei*, cum o numeşte Harold Bloom.

Dacă Linda Hutcheon neglija aspectul comic al parodiei, pentru Margaret Rose parodia este un produs complex, rezultat din îmbinarea metaficţiunii cu comicul. Vasta ei lucrare închinată parodiei, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, este o istorie a teoriilor închinate parodiei şi a relaţiilor pe care aceasta le stabileşte cu satira, ironia, travestiul, burlescul. Expunerea diferenţelor dintre parodie, ironie, satiră şi metaficţiune îi oferă suportul teoretic al unei definiri a parodiei. Sensul dublu al ironiei este pus în paralel cu relaţia între două texte pe care o stabileşte parodia, unde „*textul parodiat este folosit ca o «mască verbală» sau ca un «cod deturnat» spre a ascunde sau a complica mesajul parodistului*”[96]. În vreme ce ironia poate fi definită ca o *combinaţie de mesaje în interiorul unui singur cod al ironistului*, parodia conţine „*cel puţin două coduri distincte cu două seturi distincte de mesaje*”[97]. Co-existenţa parodiei cu textul parodiat este evidenţiată prin existenţa a două coduri diferite, iar neconcordanţa lor

generează efectul comic. De fapt, la nivelul parodiei, putem identifica două tipuri de efecte comice: parodia poate avea elemente comice, independente de raportul parodic, iar, pe de altă parte, neconcordanţa dintre parodie şi textul parodiat poate fi generatoare de efect comic. Margaret Rose face o distincţie importantă între *parodia generală* şi *parodia specifică*; primul tip se referă la opere precum *Don Quijote*, *Tristam Shandy* şi *Ulysses* a lui James Joyce, unde parodia este folosită „*spre a crea structura şi acţiunea întregii opere*”[98], iar cel de-al doilea tip, comentează autoarea, este încă privit drept *o formă literară minoră*, doar pentru că nu a dat naştere unor opere de amploarea celor menţionate.

Pentru că Margaret Rose este şi autoarea unei lucrări apărute în 1979, intitulată *Parody/Meta-fiction* şi pentru că teoriile recente asupra parodiei au insistat tot mai mult asupra dimensiunii metaficţionale, în detrimentul aspectului comic, ar fi oportun de făcut unele precizări în legătură cu relaţiile existente între cele două. Margaret Rose nu reduce parodia la aspectul metaficţional, considerând că definitoriu pentru parodie, fie ea *generală* sau *specifică*, este „*re-valorificarea comică a materialului pre-existent al operei*”[99], la fel cum nu toate formele metaficţiunii sunt de natură parodică. În acest sens, ea precizează că „*nu toate parodiile pot fi meta-ficţionale, sau preocupate de imitaţia şi transformarea unei alte alte opere ficţionale*”[100]. În acest moment, autoarea găseşte parodiei mai multe puncte de plecare, nu doar ficţionale. Această afirmaţie permite extinderea domeniului parodiei şi dincolo de textele ficţionale, dar această extindere nu ajunge să egalează valenţele pe care le cunoaşte parodia la Linda Hutcheon.

În *Parody and Decadence. Laforgue’s Moralités légendaires*, Michele Hanoosh defineşte parodia ca „*re-funcţionarea comică şi transformarea unui alt*

text prin alterarea trăsăturilor lui caracteristice"[101]. Deşi foloseşte termenul *transformare*, pe care îl foloseşte şi Genette, Hanoosh vorbeşte despre existenţa unor *trăsături caracteristice*, ceea ce presupune constituirea unei matrice, în funcţie de care este structurată parodia. Din ideile asupra parodiei pe care le vehiculează Michele Hanoosh, Daniel Sangsue atrage atenţia asupra dimensiunii autocritice a unui text parodic, lucru pe care îl vom detalia în prezentarea postmodernismului parodic. Textul parodic nu doar se legitimează prin raportarea la mai nobilul (de cele mai multe ori!) înaintaş, ci îşi afirmă şi precaritatea, căci orice critică îndreptată împotriva literarităţii unui text este, implicit, auto-critică.

Într-un fel sau altul studiile referitoare la parodie au trădat obsesiile teoreticienilor de după cel de-al doilea război mondial: criza limbajului şi a reprezentării, proliferarea ne-controlată a formelor culturale hibride, problema auto-referenţialităţii, imposibila originalitate. Astfel, prin latura metaficţională sau prin cea comică parodia a venit în întâmpinarea acestor teorii şi s-a mulat perfect pe noile aşteptări teoretice. Pentru a detalia aceste observaţii, vom prezenta în continuare relaţia specială ce se stabileşte între parodie şi postmodernism

PARODICUL, CONCEPT-CHEIE AL POSTMODERNISMULUI

Multe din trăsăturile ce definesc vastul câmp literar al postmodernismului, atât cele ce vizează relaţia pe care acesta o stabileşte cu modernismul şi, în general cu tradiţia, cât şi cele ce-i surprind specificul, prezintă similitudini cu datele estetice ale parodiei. Viziunea noastră asupra postmodernismului nu se va exprima într-o tratare detaliată a acestui curent cultural; vom selecta, în schimb, unele definiţii ce i-au fost date, în măsura

în care ele vor nuanţa atributele parodiei postmoderniste. Vom trata postmodernismul nu dintr-o perspectivă *teoretică*, încercând să identificăm posibile lui trăsături distinctive în operele scriitorilor excesiv consideraţi pre-postmoderni (Cervantes, Sterne, Sade), ci îl vom urmări *istoric*, înţelegând prin postmodernism curentul cultural ce urmează modernismului. Raportată la Antichitate, la epoca modernă şi la perioada postmodernă, parodia cunoaşte o evoluţie interesantă. Dacă în Antichitate şi Evul Mediu parodia era redusă la o simplă prelungire amuzant-denigratoare a operei parodiate, în epoca modernă ea devine aproape la fel de importantă ca şi textul-ţintă, complementaritatea ce se stabilea între ea şi opera vizată fiind un indice al complexităţii lumii textualizate. Spre deosebire de celelalte perioade din istoria literaturii, în postmodernism, parodia devine un instrument de generalitate maximă, ea înglobând o multitudine de relaţii pe care arta actuală le stabileşte cu arta anterioară, de multe ori, punându-se semnul egalităţii între spiritul postmodern şi parodie. Transformarea parodică din postmodernism este mai subtilă decât cele din epocile anterioare; o posibilă explicaţie a acestui fenomen este oferită de Linda Hutcheon: „*La o primă privire, s-ar părea că ceea ce distinge parodia postmodernă de imitaţia medievală şi renascentistă este doar constanta semnalare ironică a diferenţei în însăşi inima similarităţii*”[102]. Postmoderniştii sunt mult mai lipsiţi de scrupule în manipularea textului de bază; spre deosebire de autorii parodici anteriori, care se delimitau de opera parodiată, autorii contemporani se folosesc de ea, mai mult decît de un simplu pretext, şi apoi o cataloghează drept inconsistentă. În acelaşi timp, în context postmodernist, parodia este însuşi semnul seriozităţii creaţiei artistice.

În postmodernism, pe lângă transformarea într-o manieră comică a textelor existente, parodia este

completată de *dimensiunea* esenţială a *auto-referenţialităţii*, ea conştientizând (poate nu tragic ca în cazul modernilor, dar sigur serios-nostalgic) statutul de construct pe care îl are orice text literar. Această ultimă direcţie de manifestare a parodiei, anticipată de Şcoala Formală rusă, sintetizează chiar esenţa naturii paradoxale a postmodernismului. În postmodernism, parodia devine un gen intertextual tocmai pentru că există o serie de trăsături comune ce apropie parodia literară de cea cinematografică, de cea din artele plastice sau de cea a discursului publicitar, un autentic centru cultural, de la care porneşte des-centralizarea. Legătura de substanţă dintre parodie şi postmodernism ne permite să afirmăm că trăsătura fundamentală a postmodernismului este *spiritul parodic.*

Dificultăţile definirii postmodernismului vin, de multe ori, din imposibilitatea stabilirii cu exactitate a relaţiei lui cu modernismul. Spre deosebire de alte curente culturale, postmodernismul, datorită numelui pe care-l poartă, este damnat la o permanentă raportare la modernism, şi el un curent artistic ce nu şi-a stabilit cu exactitate teritoriul. Multe din dilemele definirii postmodernismului se trag din cele proprii modernismului; în acest sens, Eugen Simion reţine afirmaţia lui Hans Magnus Enzensberger: „*adevărata modernitate operează faţă de trecut în doi timpi şi cu două măsuri: «destructurarea trecutului şi recursul la trecut»*”[103], mişcare pe care o recunoaştem şi în interiorul postmodernismului. Considerat a fi vârsta juvenilă a modernităţii (Jean-François Lyotard, în *La condition postmoderne*), perioada ei de maturitate (cum este la Ihab Hassan) sau, dimpotrivă, manifestând o atitudine estetică de multe ori contrară modernismului, postmodernismul stabileşte, în mod sigur, o relaţie cu totul particulară cu predecesorul lui cronologic. Dincolo de multitudinea de relaţii posibile existente între

cele două curente culturale, pe noi ne interesează în ce măsură postmodernismul reia parodic datele estetice ale modernismului, poate într-o încercare de a însufleţi ariditatea turnului de fildeş în care acest curent artistic s-a retras. Atitudinea duplicitară a artei postmoderniste faţă de trecut, simultan subversivă şi laudativă, este apanajul relaţiei parodice De fapt, putem identifica două dimensiuni ale parodiei postmoderniste: una ce vizează acest fenomen cultural în ansamblul manifestărilor sale, trădând specificul raportării lui la tot ce ţine de forme estetice trecute şi conturând astfel *spiritul parodic*, specific postmodernismului, şi o altă dimensiune ce ia în considerare variatele manifestări artistice parodice din interiorul fenomenului postmodern, rezultatele concretizându-se în cultivarea operelor parodice.

Este important de precizat că multe din orientările definitorii ale postmodernismului şi perspectiva pe care acesta o deschide parodiei îşi au punctul de plecare în estetica modernistă a grupului Tel Quel, căci criza limbajului sfârşeşte prin a fi o criză a reprezentării. În acest sens, sunt ilustrative studiile Juliei Kristeva despre Bahtin, despre fructuoasa idee a *dialogismului*, idee ce a făcut carieră în spaţiul literar european. Proclamând acuta criză a limbajului, lucrările anilor ’60 se axează pe distanţa inserată între utilizator şi sistemul lingvistic cu care acesta operează; în acelaşi sens, Derrida vorbeşte despre „*jocul liber al semnificanţilor*” sau, în *Le Monolinguisme de l’autre*, mărturiseşte pierderea hegemoniei lingvistice: „*J’écris une langue et ce n’est pas la mienne*”. Solida relaţie dintre semnificat şi semnificant se lichefiază, sensuri stabile cândva plutesc în derivă; poate nu întâmplător John Barth îşi intitulează o carte *The Floating Opera***.** Folosindu-se de parodie şi carnavalesc, membrii grupului Tel Quel propun o concepţie nouă asupra discursului literar şi o

ideologie anti-tradiţională. Textul pe care-l propun „*neagă reprezentarea mimetică, relativizează şi subminează codurile şi ierarhiile metafizice, demolează hegemonia socio-lingvistică şi promovează forţele dionisiace ale subconştientului şi ale imaginaţiei care se manifestă ca un joc dinamic, intertextual şi nefinalizat al semnificanţilor fără un sens fix, ca o joacă printre normele genului, forme retorice, citări şi clişee*”[104]. Aproape o definiţie a parodiei, prototipul textual al grupului Tel Quel trădează schimbarea conştiinţei literare, teoretizând necesara întoarcere a limbajului şi a textului spre propriile mecanisme. De aceea, parodia devine doar un pretext pentru proclamarea inutilităţii actului artistic unic şi original. Dacă absurditatea lumii dădea naştere unor acute crize de conştiinţă artiştilor moderni, postmodernii scapă de trăirile stihiale ale predecesorilor prin o justă plasare în istorie; postmodernii înţeleg că nu doar ei sunt o damnată şi neputincioasă generaţie, cum considerau modernii, ci toată istoria omenirii stă sub semnul unei inutilităţi implacabile. Tocmai această conştientizare a suferinţei colective îi permite autorului postmodern să uzeze de forme tonice ale comicului, printre care şi parodia.

Observând că plăcerea lecturii e generată de *coduri antipatice*, ca nobilul şi trivialul, Roland Barthes vorbeşte despre o redistribuire a limbii, ce se realizează prin *tăietură*, în urma căreia rezultă două margini: „*o margine înţeleaptă, conformă, plagiară (e vorba de a copia limba în starea ei canonică, aşa cum a fost fixată de şcoală, de folosirea corectă, de literatură, de cultură), şi o altă margine, mobilă, vidă (aptă să ia orice contururi), care nu este niciodată decât locul efectului său: acolo unde se întrevede moartea limbajului*”[105]. Dacă în epocile anterioare parodia şi atitudinea în urma căreia lua naştere textul parodic erau excepţii în climatul general al epocii, acum se

mizează pe dispersarea relaţiilor unitare pe care modernismul, de cele mai multe ori, încercase să le realizeze.

Acest proces de *mobilizare* în interiorul limbii, despre care vorbeşte Roland Barthes, este emblematic şi pentru revolta textelor noi faţă de oligarhia vechilor texte. Dar această revoltă îmbracă forma unui mult prea afişat (şi tocmai de aceea suspect!) complex de inferioritate, căci orice text este o rescriere a altui text, un *après-coup* al unui text anterior. Conştientizarea acestui nesfârşit lanţ derivativ al textelor îl face pe Ph. Sollers să precizeze: „*un text se scrie cu texte şi nu numai cu fraze sau cuvinte*”[106]. Munca aceasta intertextuală pe care Sollers o consideră fundamentală pentru politica textelor presupune analiza amănunţită a textelor anterioare, făcută sub toate aspectele: fonetic, sintactic şi logic. Astfel, „*pentru acest travaliu, nu există opere fetişe închise, constituite o dată pentru totdeauna. Ea* (intertextualitatea) *reactivează textura cărţilor, le face să se întretaie şi le determină înscrierea dincolo de propriile limite, într-un text generalizat*”[107]. Particularităţile demersului intertextual pe care le extrage Ph. Sollers evidenţiază diferenţele fundamentale dintre parodie şi intertextualitate, dar şi unele elemente comune. Parodia este un tip anume de manifestare a intertextualităţii. Deşi estetica actuală tinde să facă din parodie un sinonim al intertextualităţii, chiar şi al metatextualităţii, fenomenul parodic este totuşi distinct prin aplecarea grijulie asupra textului-ţintă şi prin dimensiunea comică; dacă în cazul intertextualităţii autorul pare a fi inundat de multitudinea hipotextelor ce-i invadează hipertextul, textul parodic este un text clar direcţionat, ce urmăreşte o intenţie raportată *la* şi evidentă *prin* textul de bază. Atât intertextualitatea, cât şi parodia generează *deschiderea* textelor anterioare; dar relaţia ce se stabileşte între textul parodiei şi textul parodiat este una de afirmare şi a

superiorităţii primului, în vreme ce rezultatul relaţiilor intertextuale, hipertextul, îşi mărturiseşte dependenţa de alte hipotexte. Aceste delimitări sunt operante în cazul intertextualităţii non-parodice. În cazul intertextualităţii, textul de bază se lasă traversat de alte texte; în cazul parodiei, avem de-a face cu un text-ţintă selectat cu grijă, tocmai pentru că trebuie să fie imediat recunoscut de lector. Studiile încă moderniste ale grupului Tel Quel au fundamentat dimensiunea intertextuală a parodiei, dar, la acestea, s-au adăugat multe alte atribute (hibridarea, carnavalescul, distrugerea dihotomiei cultură înaltă/cultură populară) specifice mişcării postmoderniste.

Constituirea mişcării deconstructiviste a permis şi ea conturarea unui alt set de motivaţii teoretice pentru prezenţa fenomenului parodic. Critica adusă logocentrismului, ierarhiilor şi seturilor riguroase de principii se pliază de minune pe demersul parodic, ce vizează şi alterarea ierarhiilor stabilite. Discursul suficient lui însuşi îşi recunoaşte neputinţa şi se des-centrează, analizându-şi părţile componente. Această activitate de de-construire duce la diseminarea sensului ultim şi inalterabil al operei de artă. Pe o astfel de viziune îşi structurează Susan Sontag opiniile despre parodie, considerând că „*pentru a evita interpretarea, arta poate deveni parodie*”[108]. Trebuie precizat totuşi că şi parodia e o implicită interpretare, ce-i drept, mai greu de a fi distinsă. Fuga de sens e evidentă tocmai prin necesitatea raportării unui text la altul, sensul conturându-se la punctul de intersecţie dintre două opere, deci în afara textului/textelor. Considerând ţinta parodiei drept un veritabil centru, se observă că actul parodic este deconstructiv prin excelenţă, pentru că, deşi neagă permanent existenţa acelui centru, se şi raportează permanent la el, fie şi pentru a-şi proclama marginalitatea. Criza limbajului, dezvoltată în secolul XX, neîncrederea în capacitatea cuvîntului

de a construi o lume, este prefigurată de abordările parodice existente chiar din Antichitate. Dar, dacă anterior secolului XX, parodia era generată de neîncrederea parodistului în capacitatea unui anumit autor de a crea o lume, fiind orientată spre un autor sau spre o operă anume, şi nu viza condiţia literaturii în genere, în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea este una ce pune în discuţie capacitatea limbajului de a da naştere lumilor. Neîncrederea în limbaj duce, automat, la neîncrederea în omnipotenţa autorului. Este motivul pentru care Roland Barthes vorbeşte despre *moartea autorului*; dar, după cum observa, *moartea autorului* are drept consecinţă *naşterea cititorului*; orice demers parodic este o ucidere ritualică a autorului textului ţintă, pentru că, deşi textul parodiat se poate purifica în această acţiune, autorul lui se vede anihilat în condiţia lui specială de creator de lume. Fiecare abordare parodică îşi naşte/construieşte cititorul, nu doar pentru că orice autor de text parodic este un fost cititor al textului ţintă, ci şi pentru că textul parodic necesită un cititor pe două planuri, planul operei parodiate şi cel al parodiei; necunoaşterea textului parodiat generează lectura pe un singur plan şi, de aici, ne-recunoaşterea intenţiei e cunoaşterea intenţiei parodice.

Cumulul de limbaje evident în postmodernism nu mai este o trăsătură a varietăţii, ci devine modul explicit prin care fiinţa postmodernă îşi recunoaşte schizofrenia. Şi Jameson şi Baudrillard au fost de părere că natura postmodernismului este, din punct de vedere psihologic, una de factură schizofrenică; tulburările de limbaj, una dintre manifestările clinice ale schizofreniei, iau mai multe forme ce surprind unele niveluri de manifestare ale literaturii postmoderniste: „*caracterul pretenţios şi afectat al expresiei verbale, dezorganizarea sintactică, neologismele şi bizareriile*”[109]. Dar, pentru Freud, cea mai importantă manifestare a

schizofreniei se leagă de *predominanţa relaţiei verbale asupra relaţiei obiectuale*, trăsătură deosebit de importantă în contextul analizei trăsăturilor parodiei postmoderniste; cuvântul îşi pierde forţa metaforică şi trebuie înţeles în sensul său propriu. Amintim că punerea sub semn parodic are loc, de multe ori, tocmai prin trecerea de la sensul poetic-figurat la cel propriu-brut. Pe linia lui Freud, Lacan duce lucrurile mai departe şi observă că această pierdere treptată a forţei metaforice a cuvintelor generează înlocuirea lucrului cu simbolul său; ceea ce afirmă Lacan, „*orice simbolic este real*" pentru schizofrenic, se regăseşte în mentalitatea postmodernismului, în abilitatea acestuia de a construi pe baza culturii, nu pe cea a naturii.

După cum afirma Jonathan Clarke, schizofrenia este la Jameson, ca şi la Lacan, *o dezordine lingvistică*. De aceea, autorii postmoderni se opresc din articularea operei lor spre a analiza cuvintele pe care le folosesc, prozele scurte ale lui Mircea Nedelciu fiind ilustrative în acest sens. La fel se întâmplă în poezia lui Florin Iaru *Adio. La Galaţi*, finalul textului poetic constituindu-se pe baza diferitelor „voci", toate având aceeaşi importanţă. Folosind aproape inconştient un încetăţenit arsenal lingvistic, scriitorii postmoderni simt nevoia să jongleze ludic cu materia lor primă, cuvintele şi, mai ales, să se lase vrăjiţi de forma lor sonoră, de frumuseţea de dincolo de sens. Îndepărtarea subiectului de obiect şi de viziunea clasicizată asupra obiectului generează îndepărtarea fiinţei umane de tot ce reprezintă structură coerentă, uşor reprezentabilă temporal, tocmai prin linearitatea la care se aderase. De aceea, Fredric Jameson observă că postmodernismul aduce trecerea de la o logică temporală la una de factură spaţială; spaţializarea timpului este rezultatul distrugerii temporalităţii şi, de aici, reacţia de tip schizofrenic a societăţilor.

Falia ce apare în interiorul multor fenomene culturale ale postmodernismului este locul predilect de manifestare a parodiei; profitând de distanţa instalată între elemente cândva unitare, parodia îşi face jocul dar, în acelaşi timp, inconştient aproape, re-apropie polii. Căci fenomenul parodic nu este determinat doar de distanţarea critică existentă între parodie şi textul ţintă, ci el pune bazele unei re-apropieri semnificative între prezent şi trecut.

Diferitele definiţii pe care acest curent cultural le-a primit se constituie, de multe ori, în autentice sistematizări ale coordonatelor estetice ale parodiei. În încercarea de a identifica atributele esenţiale ale postmodernismului, în *Postmodernism and the Consumer Society*, Jameson vorbeşte despre atitudinea subversivă a acestui curent, despre modul în care sunt subminate conceptele cheie ale modernismului: realitate, originalitate, autor, intenţie, morală, istorie. Lista de termeni pe care o întocmeşte Ihab Hassan în postfaţa cărţii *The Dismemberment of Orpheus* şi care configurează o retorică a rupturii, pe care postmodernismul o promovează, devine o autentică trecere în revistă a modurilor în care spiritul parodic des-figurează textul de bază: „*decreaţie, dezintegrare, deconstruire, descentrare, deplasare, dislocare, diferenţă, discontinuitate, disjuncţie, dispariţie, descompunere, demistificare, detotalizare, deligitimare, dezmem- brare*”[110]. Acţiune în doi timpi, demersul parodic de-construieşte, inventariază elementele componente şi, pe baza lor, re-construieşte. Această structurare în doi timpi este valabilă şi în cazul postmodernismului; Suzi Gablick consideră că există două tipuri de postmodernism: unul *deconstructiv*, care dărâmă modelele, nu doar ale trecutului, ci şi ale prezentului, şi un postmodernism *reconstructiv*, ce pune bazele unei dezvoltări ulterioare. Parodia, la

rândul ei, nu este orientată exclusiv spre trecut, căci prelucrarea acestuia contribuie la conturarea direcţiilor viitoare. Şi cele patru principii pe care Guy Scarpetta le găseşte reprezentative pentru dominanta estetică a postmodernismului surprind direcţiile de manifestare a parodiei:

– *impuritatea, heterogenitatea codurilor* se referă la modul în care spiritul postmodern încalcă delimitările fixe (cu care modernismul ne-a obişnuit) între genuri şi arte diferite; acest principiu îşi dovedeşte perfect validitatea în cazul textelor parodice prin faptul că permite intruziunea unui cod diferit în codul textului de bază, coexistenţa acestor coduri diferite fiind, de multe ori, sursa comicului. Vorbind despre *discurs monovalent* şi *discurs polivalent*, T. Todorov observă că singura formă autorizată de istoria literară a discursului polivalent este parodia, ce „*ridiculizează şi depreciază trăsăturile discursului anterior*”[111]. Sugestive în sensul încălcării delimitărilor între arte diferite sunt picto-poeziile lui Romulus Bucur, co-existenţa textului literar cu imaginea vizuală.

– *reciclajul* se opune, după cum observă Eugen Simion, teoriei *producţiei*, artistul postmodern fiind un prelucrător al realităţilor artistice deja existente; şi parodia lucrează cu unul sau mai multe texte anterioare, dar se foloseşte de ele şi spre a exprima propriul ideal estetic. Cum îşi afirma intenţia John Barth în legătură cu *Giles Goat-Boy (Giles, băiatul-ţap)*: „*să manipulez structurile formale, să le parodiez, să le satirizez, dar cu şansa de a transcende cât de cât satira şi a spune câte ceva din lucrurile serioase pe care am de gând să le spun*”[112]. Un alt text semnificativ în ceea ce priveşte depăşirea transformărilor parodice (ce vizează romanul istoric, religios, intriga poliţistă şi multe altele) spre un coerent ansamblu autonom este romanul lui U. Eco *Numele trandafirului*.

– *tratarea răului prin rău*; răul, urâtul nu sunt ocolite, ci cultivate cu ostentaţie. Astfel proliferează la nesfârşit formele kitsch-ului, un urât ce ia naştere din intenţia de a crea frumosul, dar, mai ales formele *camp*-ului (cultivarea conştientă a inesteticului). Sunt cultivate formele banale ale concretului uman, mediul sordid, biograficul ne-semnificativ, dar nu spre fi transfigurate estetic, ci spre a transmite inutila idealizare a lumii în care trăim.

– *acceptarea simulării şi a artificiului*; demolarea structurilor autarhice are drept consecinţă imediată o invazie de forme literare care-şi arogă dreptul de a fi surogate şi nimic mai mult. Ele fac asta pentru că lumea însăşi e un surogat, de aceea literatura e doar surogatul unui surogat. Într-un astfel de lanţ al surogatelor, el însuşi verigă în acest lanţ, demersul parodic e cu atât mai motivat.

Dintre cele unsprezece trăsături ale postmodernismului pe care Ihab Hassan le identifică în *Pluralism in Postmodern Perspective*, reluate de Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, cinci dintre ele prezintă similitudini autentice cu spiritul parodiei şi le vom detalia spre a evidenţia participarea activă a spiritului parodic la definirea de sine a postmodernismului. *Indeterminarea*, prima trăsătură identificată, e rezultatul neîncrederii în certitudine şi perfecţiune, generând „*descoperirea imensului şi fertilului domeniu al aleatoriului, hazardului, indeterminării, ambiguităţii, fragmentului*”[113]. Parodia nu ar fi putut căpăta amploarea pe care o cunoaşte în postmodernism, dacă acest curent cultural nu ar fi cultivat, cu predilecţie, discontinuitatea obiectului estetic luat drept ţintă. Neîncrederea pe care o are parodistul în validitatea textului ţintă şi procesul de de-construire pe care textul parodiat îl cunoaşte în textul parodiei trădează permanenta căutare a unui principiu

integrator şi mereu valabil (chiar dacă este căutat cu instrumentele ne-integrării perfecte şi ale non-valabilităţii), ce obsedează până la epuizare şi lumea postmodernă.

Decanonizarea este o altă trăsătură a postmodernismului, ce se mulează perfect pe coordonatele spiritului parodic. Demers prin excelenţă subversiv, parodia îşi ia libertatea de a răsturna ierarhiile stabilite, de a se apropia cu îndrăzneala dimensiunii ei comice de textele canonice ale literaturii universale. Dar această încercare de a anihila discrepanţele dintre cultura înaltă şi cea populară are ca efect negativ imediat apariţia culturii kitsch, un fenomen amplu, cu multiple semnificaţii în postmodernism. Fenomenul kitsch aproape îşi pierde dimensiunea negativă şi apare ca o necesitate de ordin sociologic şi psihologic, sintetizând nevoia maselor de a se distra, prin o permanentă fugă de vidul interior. Putem trasa aproape o ciudată similaritate istorică între perioada medievală, când artiştii numiţi *parodoi* intrau în scenă cu varianta parodică a serioasei epopei anterior intonate, spre a relaxa audienţa şi perioada actuală a divertismentului; dar proliferarea necontrolată a formelor de divertisment nu doar relaxează masele, ci, din păcate, elimină total formele culturii autentice. Cum afirmă T. W. Adorno, oamenii îşi doresc „*o eliberare simultană de efort şi de plictiseală. Întreaga sferă a distracţiei comerciale ieftine reflectă această dublă dorinţă. Ea induce relaxarea pentru că este produsă după un anumit tipar şi gata digerată*”[114].

Conştientizând faptul că trăim într-o lume de surogate culturale, Baudrillard defineşte kitsch-ul ca fiind fenomenul ce opune unei estetici a frumuseţii şi originalităţii o *estetică a simulării*. Inadvertenţa estetică dintre aspectele formale şi conţinutul cultural şi intenţional al produselor kitsch ar putea fi şi o trăsătură a discursului de tip

parodic; în mare, mecanismul de funcţionare e identic: idei/opere tabu sunt re-valorificate în scopul accesibilizării (de ce mai multe ori!). Dar discrepanţa iniţială dintre planul textului-ţintă şi rediscutarea lui parodică are o finalitate estetică (textul de bază fiind readus în sfera esteticului autentic, după momentul iniţial de surpriză), în vreme ce produsele kitsch scot obiectele din sfera esteticului şi le aduc în cea a comercialului. Dar, de multe ori, tratarea parodică facilă poate genera intrarea parodiilor rezultate în sfera kitsch-ului, care determină implicit şi compromiterea modelului. Discursul publicitar este cel care excelează în a satura receptorul cu parodizări facile, saturarea fiind şi o consecinţă a repetărilor obsedante pe căile mediatice. Invazia deformărilor parodice în limbajul publicistic este surprinsă şi de Gerard Genette în *Palimpsestes*, el explicând frecvenţa acestui fenomen prin permanenta nevoie a gazetarilor de a frapa.

O noţiune aparent asemănătoare kitsch-ului este *camp*-ul, dar, în vreme ce primul cade inconştient în capcana inesteticului, *camp*-ul îl caută permanent, iar această cufundare conştientă în inestetic devine, în mod paradoxal, estetică. El este descris de Susan Sontag în următorii termeni: „*esenţa camp-ului este dragostea pe care o nutreşte faţă de nenatural, faţă de artificiu şi exagerare*”[115]. Definit astfel, *camp*-ul este fundamental opus parodiei; ceea ce parodia amendează ca fiind ne-natural şi exagerat, *camp*-ul cultivă cu predilecţie, extrăgându-şi resursele din tot ce e convenţie şi stilizare accentuată. Dacă parodia este extrem de atentă cu alegerea ţintei, „*camp-ul – dandysmul epocii culturii de masă – nu face nici o deosebire între obiectul unic şi obiectul producţiei de masă. Gustul camp transcende greaţa stârnită de còpii şi replici*”[116]. Ceea ce este mai interesant este faptul că aceste două fenomene au un punct de plecare comun, dar

se dezvoltă în direcţii diferite; „*ţelul camp-ului este să detroneze seriozitatea. Camp-ul este ludic, este opus seriozităţii*”[117]. Şi parodia, privită în dimensiunea ei carnavalescă, generează necesara deschidere a oficialului spre benefice re-valorificări ludice; pentru sensibilitatea de tip *camp* „*descoperirea bunului-gust al prostului gust poate fi o eliberare*”[118]. Şi parodia poate fi rezultatul unei defulări, căci modelele se instituie în forme ale tiraniei, de care parodistul se eliberează prin râs. Poate aici ar trebui menţionat faptul că perioada ce a urmat modernismului a fost sugestiv numită drept o „*reîntoarcere a refulatului*”(B. Buchloch).

Considerată a fi o altă trăsătură reprezentativă a postmoder- nismului, *ironia* este instrumentul *decanonizării*, fiind emblematică pentru modul în care acest curent literar se raportează la trecut: „*Istoria, tragică iniţial, prin repetare devine farsă. Iluzoriul postmodern, tocmai în calitatea lui de irealitate, este ironic, implicând strategii ludice mergând de la pastişă la glosolalie, de la autocitare la intertextualitate. Postmodernul nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează*”[119]. Libertatea subversivă pe care şi-o asumă parodia îşi găseşte locul prielnic de desfăşurare în doctrina estetică a postmodernismului. Deşi nu este specifică doar postmodernismului, ironia este principiu constitutiv al mentalităţii sociale postmoderne şi dă măsura relaţiilor pe care le stabileşte eul cu lumea. În *A Rhetoric of Irony*, Wayne Booth distinge două tipuri de ironie: *ironie stabilă* şi o *ironie instabilă*. Primul tip de ironie este specific modernismului şi este de natură afirmativă; ea delimitează o lume în care discursul ironic este viabil pentru că încă există realităţi solide, în numele cărora amendăm. *Ironia instabilă* (ce pare specifică postmodernismului, dar prezintă similitudini şi cu conştiinţa scindată de tip modern) nu-i oferă cititorului un fundal solid, în

funcţie de care să analizeze discursul; indice al multiplicării aleatorii şi al contingenţei, *ironia instabilă* nu mai realizează o reconstrucţie stabilă din ruinele lăsate de discursul ironic. Universul fiind absurd, toate afirmaţiile sunt subiectul subminării ironice.

Jonglând prin produse culturale deja existente, arta postmodernistă este o artă combinatorie în care *naturalul* este înlocuit de *cultural*. În acest context, Terry Eagleton afirma: „*dacă arta nu mai reflectă, acest lucru nu se întâmplă pentru că ea încearcă mai degrabă să schimbe lumea decât să o ia în derâdere, ci pentru că într-adevăr, nu mai este nimic care să fie reflectat, nici o realitate care să nu fie deja imagine, spectacol, simulacru, ficţiune gratuită*”[120]. Dacă parodia anterioară postmodernismului lua în discuţie statutul altui text literar, fără a pune sub semnul întrebării legitimitatea propriului text, arta postmodernă se foloseşte abil de parodie pentru a-şi exprima condiţia epigonismului. Dar conştientizarea acestei condiţii nu generează angoasa existenţială a modernilor, ci o atitudine grav-ironică prin care sunt filtrate datele culturii. Cultura postmodernă nu construieşte prin proclamata ignorare a tradiţiei, ci o înglobează spre a-şi reliefa mai bine specificul. Raportarea obiectului estetic nu se mai face la natură, ci la cultură, ba, mai mult, natura însăşi se lasă receptată ca formă a culturii, o cultură pe care, cândva, ea însăşi a creat-o. Primatul culturii în faţa naturii influenţează şi perspectiva asupra parodiei; plecând de la premisa că textul parodiat este echivalent naturii, pe considerent cronologic, atunci prelucrarea parodică este o formă a culturii. În postmodernism sunt frecvente cazurile în care parodia unui text îl duce pe respectivul lector la textul de bază, în acest caz paradoxal analiza ţintei parodice făcându-se în funcţie de prelucrarea ei parodică. Nu doar natura este receptată ca o formă a culturii,

ci şi parodia este, din punct de vedere cronologic, mai apropiată de lector decât obiectul parodiat.

Generată în mod evident de *decanonizare*, o altă trăsătură a postmodernismului, *hibridarea*, conturează tabloul unui ecletism nu doar stilistic, ci şi al genurilor literare. Dacă moderniştii erau obsedaţi de puritatea şi specificitatea genurilor, postmoderniştii scriu opere eterogene, în care ficţiunea devine istorie şi istoria ia atributele ficţiunii. Această contaminare între genuri este prezentă şi în cazul discursului critic ce se construieşte cu instrumentele ficţiunii. De aceea, Raymond Federman numeşte critica *criticfiction*, pentru că finalitatea interpretativă a discursului critic este înlocuită cu gratuitatea ludică a acţiunilor, iar creaţia devine *surfiction* pentru că meditează asupra propriei condiţii literare, lăsând osatura textuală la vedere. Anularea distincţiei dintre cultura de masă şi cea înaltă a permis dezvoltarea mai multor forme literare cu statut ambiguu, „*implicând pastişa, parodia, travestiul*”[121]. Ceea ce atrage atenţia este faptul că, în postmodernism, parodia nu exprimă doar o intenţie comică; ea este o imitaţie goală şi superficială a stilurilor, o transformare a operelor trecute în imagini pure. Analizând *abordarea reconstructivă a trecutului*, ce poate fi sau nu parodică, Matei Călinescu identifică principalele mijloace poetice prin care aceasta se realizează: „ *aluzia şi comentariul aluziv, citatul, referinţa jucăuş deformată sau inventată, remodelarea, transpunerea, anacronismul intenţionat, amestecul a două sau mai multe moduri istorice sau stilistice etc*”[122]. De aceea, „*estetica postmodernismului a fost descrisă drept esenţialmente «citaţionistă»*”[123]. Observăm că mijloacele poetice enumerate sunt specifice discursului parodic, modului în care este prelucrat un text spre a se obţine varianta lui parodică.

Rezultat al unei amalgamări de stiluri şi specii literare diferite, literatura postmodernistă îşi pierde statutul coerent şi trăieşte ca o prelungire a trecutului literar, pe care îl re-inventează permanent. Călătorind în culturi şi perioade diferite, postmodernismul se dedă la o neobosită de- şi re-contextualizarea a stilurilor; reamintim că una dintre tehnicile cele mai frecvente de realizare a parodiei este plasarea evenimentelor într-un alt timp, de cele mai multe ori, aflat în discordanţă cu necesităţile de decor temporal ale personajelor, de aceea toate intervenţiile personajelor stau sub semnul iluzoriului comic. Acest iluzoriu nu este dramatic, căci există în postmodernism un triumfalism al regenerării, fără conştiinţa sfârşitului. Condiţia scriiturii postmoderniste este surprinsă de Frederic Jameson: „*într-o lume în care inovaţia stilistică nu mai este posibilă, tot ce a rămas este să imităm stilurile moarte, să vorbim prin măşti şi cu vocile stilurilor, într-un muzeu imaginar*”[124]. Dar aceste măşti pe care le poartă nu simbolizează neapărat neputinţa susţinerii profilului propriu, ci sunt un excelent prilej de a-şi ascunde rezervele faţă de masca ce tocmai o poartă. Discrepanţa dintre realitate şi mască îşi pierde dramatismul, pentru că artistul postmodern se raportează cu seninătate doar la mască; mai mult decât creator, el este un *colportor*. Dacă în epocile anterioare parodia era folosită de autori ca o formă de igienă literară, prin debarasarea de formele de neclintit ale tradiţiei, în postmodernism ea devine un principiu al vieţuirii frenetice, mijlocul prin care secătuiţii (oare?!) de inspiraţie autori se reîntorc la predecesori.

Caracterul heteroclit al curentului artistic postmodernist este generat şi de dificultatea de a identifica principiile clare în funcţie de care el îşi conturează estetica. De aceea, *carnavalizarea* este o altă trăsătură a postmodernismului, dând imaginea unei lumi aflate într-o permanentă

mişcare, cu forme ce se risipesc spre a renaşte în alte combinaţii, ca un iluzoriu spectacol al eternelor suprafeţe. Sugestiv în acest sens este şi titlul romanul lui Thomas Pynchon, *V.*, căci numele tuturor personajelor feminine încep cu litera „V": Veronica, Victoria, Vera, Virginia. De aceea, identificarea dintre titlu şi semnificaţiile textului nu mai este posibilă, impresia de carnavalesc, de schimbare permanentă a măştilor fiind cea care primează.

Literatura postmodernă este o literatură a *secundarului* care, prin divizarea la care se dedă, inovează în interiorul unei omogenităţi ce tinde să devină monotonă, ceea ce o apropie de esenţa parodiei. În *O teorie a secundarului*, Virgil Nemoianu vorbeşte despre rolul *secundarului* în dinamica formelor literare. Numai demonul neadormit al ex-centricului subminează şi consolidează simultan *principalul*: „*secundarul consolidează principalul opunându-i-se, nu acceptându-i subordonarea sau subordonarea limbajului faţă de istorie*"[125]. Din sfera *secundarului* face parte şi parodia, căci ea denigrează şi glorifică în acelaşi timp; criticând modelul, ea îi re-afirmă superioritatea. Dinamica relaţiilor dintre *secundar* şi *principal* aminteşte de raportul pe care postmodernismul îl stabileşte între *imagine* şi *realitate*. Nemaiputând cunoaşte în mod autentic *realitatea*, ascunsă bine sub diferitele reprezentări pe care le-a primit, intrăm în contact cu numeroase şi contradictorii *imagini*, în funcţie de care construim posibile realităţi sau, cum spune Mircea Cărtărescu, *clocim iluzii*. Conştienţi că raportarea la un principiu imuabil nu mai este posibilă, creatorii postmoderni iau în derâdere aşteptările serioase ale unui lector de bună credinţă, chiar prin inventarea unor bibliografii fantastice (Jorge Luis Borges, Mircea Horia Simionescu).

Limbajul cinematografic tinde să fie cel mai predispus parodierii, pentru că arta cinematografică a ajuns să fie arta cu cel mai mare impact la public, lucru care face ca ţinta parodiei să fie lesne recunoscută. Fenomenul parodic în cinematografie cunoaşte o dezvoltare maximă în anii ’70. Celebre sunt creaţiile cinematografice în care sunt parodiate filmele cu Humphrey Bogart, mai precis *Casablanca* şi *Şoimul maltez* în *The Cheap Detective* (scenariul semnat Neil Simon şi în regia lui Robert Moore, 1978), dar şi filmele în care este parodiat Sherlock Holmes, cum este cazul filmului *The Adventures of Sherlock Holmes Smarter Brother* (regia semnată de Gene Wilder, 1978). O altă ţintă predilectă a prelucrărilor parodice sunt filmele lui Alfred Hitchcock: *High Anxiety* (1977), cu Mel Brooks şi *Throw Mama from the Train* (1987), cu Danny De Vitto. Ca şi în cazul parodiei literare, parodierea limbajului cinematografic are două direcţii de manifestare: parodierea firului epic şi parodierea tehnicilor cinematografice. Este cazul filmelor *Formidabilul I*, parodie după *Top Gun*, şi *Formidabilul II*, parodie după *Rambo*, *Total Recall*, *Basic Instinct*, *Robocap*. Deşi nu sunt filme de artă, cele două producţii cinematografice sunt ilustrative în ceea ce priveşte funcţionarea mecanismului parodic în cea de-a şaptea artă. Conflictul din film este iluzoriu, eroul devine, evident, anti-erou, cuvintele banale pe care personajul le spune sunt receptate ca „mustind” de semnificaţii, afirmaţii întâmplătoare generând o dezvoltare narativă ne-motivată a filmului. Luând în derâdere aşteptările spectatorului, complimentele, nelipsite din orice scenă de dragoste, sunt inedite: „*e cel mai alb glob ocular pe care l-am văzut*”. Trecerea de la sensul figurat la cel propriu, procedeu frecvent în demersul parodic, dă naştere comicului; „*am ochii tatălui meu*”, spune la un moment dat personajul principal, apoi scoate doi ochi din buzunar. Dar nu

doar dezvoltarea evenimenţială este parodiată, ci şi tehnicile specifice cinematografiei; cel mai folosit procedeu este discreditarea relaţiei de concordanţă între sunet şi imagine. Unui simplu scuipat îi este asociat sunetul pe care l-ar face un obiect greu aruncat într-o găleată cu apă, aşa cum o scenă delicată de dragoste este însoţită de o muzică stridentă. Posibilitatea pe care arta cinematografică o are de a comprima spaţiul este şi ea parodiată: bărbatul conduce femeia acasă, fac zece paşi împreună şi, fără a se schimba cadrul, au şi ajuns acasă. Micile trucuri pe care regizorul le foloseşte spre a-şi strecura „morala" sunt dezavuate şi le este arătată artificialitatea. În *Formidabilul I* există un declarat lait-motiv al câinelui, animal ce apare frecvent în diferite locaţii, prezenţa obsesivă reliefând intenţia de a parodia cultivarea imaginii întâmplătoare, ce ascunde nebănuite semnificaţii. Accidentul unui personaj este excesiv anticipat prin folosirea tuturor elementelor prevestitoare posibile: este marţi, personajul îşi uită guma norocoasă, o pisică îi taie calea, o oglindă se sparge. Realizând complicitatea cu spectatorul, *Formidabilul II* parodiază majoritatea scenelor cunoscute din filmele menţionate, re-contextualizarea lor inadecvată permiţând inserţia evidentă a comicului.

Frenezia identificării trăsăturilor postmodernismului nu a cuprins doar literaţii, ci ea s-a reflectat şi în studiile ce au vizat noul limbaj arhitectonic, mai exact, cel ce urmează anilor '60. Mai accesibilă publicului decât alte arte vizuale, arhitectura şi-a permis să etaleze un joc al pluralităţii perspectivelor, al îmbinării stilurilor. Această co-existenţă, de multe ori tensionată, a noului cu vechiul dă specificul raportării arhitecturii postmoderne la trecut. Combinarea unor elemente şi stiluri ireconciliabile, pe care arhitectura postmodernă o face, ia forma unei proclamate diversităţi, o „*diversitate pe care*

arhitectura postmodernă o reciclează sub forma citatelor vizuale parodice”[126]. Ceea ce face literatura postmodernă în text, arhitectura realizează pe planuri spaţiale ample şi cu impact imediat la public, astfel încât Paolo Portoghesi o numeşte „*arhitectură născută din arhitectură*”[127]. Simbioza stilurilor diferite nu generează conştientizarea unei sciziuni ireversibile, ci, dimpotrivă, are drept efect imediat o relansare a vechilor stiluri. Chiar şi ignorarea *contextului*, în sensul accentuării lipsei de unitate dintre constructul arhitectonic şi mediul în care este plasat, nu este un indice al incoerenţei, ci devine o încercare de a pune în valoare elemente despre care tradiţia ne-a spus că se exclud; paradoxala relaţie, simultan de respingere şi apropiere (specifică şi parodiei), pe care o stabileşte arhitectura postmodernă cu trecutul (în care includem şi modernismul) este surprinsă şi de Steven Connor: „*în general, se susţine că arhitectura postmodernă respinge stilul univalent în favoarea explorării mai multor stiluri din a căror incompatibilitate arhitectura îşi extrage forţa ironică. Dar, pe lîngă faptul că dă posibilitatea conştientizării formelor care marchează diferenţa, o astfel de conştiinţă poate acţiona şi pentru a da unitate şi coerenţă acestor forme*”[128]. Avem de-a face cu aceeaşi încercare de a evada din cercul iniţiaţilor modernişti, spre a pune bazele unui autentic dialog cu lumea. Într-o încercare de a stabili trăsăturile arhitecturii postmoderne şi tehnicile de care aceasta uzează, Porphyrios observă: „*a doua preocupare a arhitecturii postmoderne se referă la folosirea comentariului ironic şi a parodiei. Arhitectura postmodernă nu mai celebrează ideea ordinii umane sau tehnologice, ci caută o imagine salvatoare în lumea parodiei, imitaţiei şi nostalgiei. Atunci când este aplicată arhitecturii, parodia poate implica exagerarea, distorsionarea,*

pastişa"[129]. Dincolo de distanţa ce separă arhitectura de literatură, se observă că ambele se folosesc de aceleaşi mecanisme de citire parodică a trecutului; plasarea elementului cunoscut într-un context inadecvat, supralicitarea unor tehnici spre a le evidenţia artificialitatea, de-fragmentarea unui întreg anterior şi realizarea unui colaj parodic din părţile proaspăt separate sunt abordări la care mecanismul parodic aderă, indiferent de domeniul artistic în care are loc intervenţia.

Conştientizarea statutului artei postmoderne se face nu doar prin raportarea parodică la trecut, ci şi prin auto-parodie, căci alterarea unităţilor cândva indestructibile are drept consecinţă imediată şi punerea sub semnul întrebării a statutului artistic actual. Sentimentul postmodern definitoriu este dat de amestecul de ironie şi nostalgie, de distanţare critică şi re-folosire recuperatoare. Căci, la fel ca şi parodia, „*postmodernismul pune în discuţie sisteme centralizate, totalizate, ierarhizate, închise; pune în discuţie, dar nu distruge*"[130]. Având de ales între a păstra sinucigaşa detaşare a autorului de text/lume şi a pune totul sub semnul unei întrebări parodice, artistul postmodern alege a doua variantă, iar consecinţele deciziei sale se vor materializa în proliferarea unor noi şi viabile forme culturale.

Prezentarea noastră, ce a vizat surprinderea destinului parodiei în postmodernism, s-a axat pe două aspecte: evidenţierea unor noi idei referitoare la statutul parodiei şi conturarea spiritului parodic în calitatea lui de concept fundamental al postmodernismului. Analiza dedicată parodiei în calitatea ei de instrument esenţial al stabilirii profilului postmodern a vizat diferite manifestări parodice, nu doar cele literare. Abordarea parodiei dintr-o perspectivă non-comică ar putea avea ca efect imediat pierderea autenticului spirit parodic prin contaminarea cu modalităţi neutre de structurare a textelor postmoderniste. Lărgindu-şi

sfera până la a îngloba toate tipurile de raportare la *tradiţie*, parodia riscă enorm, pentru că şi-ar putea pierde statutul specific: prelucrarea cu intenţie comică a unui produs cultural anterior. Totuşi, am insistat pe această viziune „serioasă" a parodiei pentru că este nouă în istoria teoriilor despre parodie, dar şi pentru că ea se potriveşte profilului estetic postmodernist.

16 Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965, p. 55.

17 Aristotel, *op.cit*., p. 58.

18 Popa, Marian, *Comicologia*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p.147.

19 apud Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1997, p. 24.

20 Genette, Gérard, *op. cit*., p. 26-27.

21 Genette, Gérard, *op. cit*., p. 27.

22 Quintilianus, M. Fabius, *Arta oratorică*, vol.III, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p.31.

23 Quintilianus, M. Fabius, *op.cit*., vol. II, p.185.

24 Quintilianus, M. Fabius, *op. cit*., vol. III, p. 199.

25 Quntilianus, M. Fabius, *op. cit*., vol. III, p.191-192.

26 Rose, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, 1995, p. 11.

27 Bahtin, Mihail, Din preistoria discursului romanesc, în Probleme de literatură şi estetică, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p.509.

28 apud Genette, Gérard, *op. cit*., p. 25.

29 Popa, Marian, *op.cit*., p. 147.

30 Bahtin, Mihail, *art. cit*., în *op. cit*., p. 510.

31 *ibidem*, p. 510.

32 *ibidem*, p. 511

33 Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 15.

34 apud Rose, M. A., *op. cit*., p. 12.

35 Lehmann, Paul, *Die Parodie im Mittelalter*, München, 1922, p. 10, apud Bahtin, Mihail, *art. cit*., în *op. cit*., p. 521.

36 Bahtin, Mihail, *art. cit*., în *op. cit.,* p. 523.

37 „Aşa cum satira este născută din tragedie, mimusul din comedie, la fel şi parodia este născută din rapsodie… cînd rapsozii îşi

întrerupeau recitările, intrau amuzatorii, care, pentru a destinde spiritele, răstălmăceau cele tocmai spuse. Astfel aceştia au fost numiţi *parodişti*, pentru că, pe lîngă subiectul serios propus, ei adăugau altele, ridicole. Parodia este astfel o rapsodie transformată, care, prin modificările verbale este restabilită în spiritul ridicolului" (t. n.) (apud Genette, Gérard, *op. cit*., p. 25).

38 Du Marsais, *Despre tropi*, Bucureşti, Ed. Univers, 1981, p. 181.

39 Genette, Gérard, *op. cit*., p. 31-32.

40 apud Sangsue, Daniel *op. cit*., p. 19.

41 apud Sangsue, Daniel, *op. cit*., p. 19.

42 Schlegel, August Wilhelm şi Friedrich, *Despre literatură*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 462.

43 *ibidem*, p. 462.

44 *ibidem*, p. 495.

45 *ibidem*, p. 489.

46 apud Sangsue, Daniel, *op. cit*., p. 25.

47 Schopenhauer, Arthur, *Contribuţii la teoria ridicolului*, în *Studii de estetică*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1974, p. 165.

48 *ibidem*, p. 165.

49 *ibidem*, p. 41.

50 *ibidem*, p. 41.

51 *ibidem*, p. 41.

52 apud Sangsue, Daniel *op. cit*., p. 25-26.

53 Şklovski,Victor, *Naşterea noului roman*, în *Despre proză*, vol. 1, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 167.

54 *ibidem*, p. 178.

55 *ibidem*, p. 197.

56 Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 284.

57 *ibidem*, p. 284.

58 *ibidem*, p. 285

59 *ibidem*, p. 285.

60 *ibidem*, p. 285.

61 *ibidem*, p. 61.

62 *ibidem*, p. 63.

63 Tînianov, Iuri, Dostoievski şi Gogol. (Despre teoria parodiei), în antologia Ce este literatura? Şcoala formală rusă, Ed. Univers, Bucureşti, 1983, p. 475.

64 *ibidem*, p. 478.

65 *ibidem*, p. 478.

66 *ibidem*, p. 478.
67 *ibidem*, p. 503.
68 *ibidem*, p. 503.
69 *ibidem*, p. 503
70 *ibidem*, p. 503.
71 Bahtin, Mihail, *François Rabelais*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 28.
72 *ibidem*, p. 28.
73 *ibidem*, p. 28
74 Bahtin, Mihail *Cuvîntul la Dostoievski*, în *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p. 269.
75 Bahtin, Mihail, *Discursul în roman*, în *op. cit*., p. 282.
76 Bahtin, Mihail, *art. cit.,* în *op. cit.,* p. 277.
77 *ibidem*, p. 239.
78 *ibidem*, p. 281.
79 Bahtin, Mihail, Particularităţi de gen, compoziţie şi subiect, în op. cit., p. 232.
80 Jauss, Hans Robert, Modele de interacţiune în identificarea cu eroul literar, în Experienţă estetică şi hermeneutică literară, Ed. Univers, Bucureşti, 1983, p. 270.
81 *ibidem*, p. 262.
82 *ibidem*, p. 289.
83 *ibidem*, p. 301.
84 Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions du Seuils, 1997, p. 39.
85 *ibidem*, p.67.
86 Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Hachette, Paris, 1994, p. 73-74.
87 *ibidem,* p. 3.
88 Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 2002, p. 29.
89 apud Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Menthuen, 1985, p. 12.
90 *ibidem*, p. 6.
91 *ibidem*, p. 53.
92 apud Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 74.
93 Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 75.
94 *ibidem*, p. 75.
95 *ibidem*, p. 108.
96 Rose, Margaret, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, 1995, p. 87.
97 *ibidem*, p. 88.

98 *ibidem*, p. 471.
99 *ibidem*, p. 92.
100 *ibidem*, p. 94.
101 apud Sangsue, Daniel, *op. cit.*, p. 57.
102 Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 2002, p. 201.
103 Simion, Eugen, *Un concept care îşi caută sensurile*, în „Caiete critice", nr. 1-2/1986, p. 6.
104 Juvan, Marko, *Parodia şi Bahtin*, în www.zrc-sazu.si/mjuvan/bakhpar.htm.
105 Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Editura Echinox, Cluj, 1994, p. 12.
106 Sollers, Philippe, *Nivelurile semantice ale unui text modern*, în *Pentru o teorie a textului*, anthologie „Tel Quel", Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 280.
107 *idem*, p. 281.
108 Sontag, Susan, *Împotriva interpretării*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 21.
109 *Dicţionarul de psihanaliză*, Editura Univers Eniciclopedic, Bucureşti, 1997, p. 310.
110 apud Constantinescu, Mihaela, *Forme în mişcare: postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 17.
111 apud Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Hachette, Paris, 1994, p. 10.
112 apud Dumitriu, Geta, *Experimentul postmodern în ficţiune americană*, în „Caiete critice", nr. 1-2/1986, p. 75.
113 Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999. p. 95.
114 apud Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 204.
115 Sontag, Susan, *Împotriva interpretării*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 314.
116 *ibidem*, p. 330.
117 *ibidem*, p. 329.
118 *ibidem*, p. 332.
119 Cărtărescu, Mircea, *op. cit.*, p. 101.
120 Eagleton, Terry, în *Parody and Pastiches: Images and Words as (Re)actions*, http://pen.eiu.edu/~cgbb/Darwin.partII.
121 Cărtărescu, Mircea, *op. cit.*, p. 102.

122 Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 238.

123 *ibidem*, p. 238.

124 apud Irvine, Martin, *Approaches to Po-Mo*, www.georgetown.edu/faculty/irvinem/tehnoculture/pomo.htm.

125 Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997, p. 126.

126 Constantinescu, Mihaela, *op. cit.*, p. 101.

127 apud Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, 1985, p. 28.

128 Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 115.

129 apud Constantinescu, Mihaela, *op. cit.,*p. 100.

130 Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 2002, p. 77.

III. IPOSTAZE ALE PARODICULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

DISPOZIŢII PARODICE ÎN MENTALITATEA ROMÂNEASCĂ

Chiar de la începuturile ei, literatura română se încearcă într-o formă literară atât de sofisticată cum este parodia. Asta pune într-o lumină nouă abilitatea literaturii române de a se construi şi de-construi în acelaşi timp, de a produce şi de a etala inteligent mecanismele producerii, simultan de a înnoi, transfigura şi demistifica. Se pune problema dacă nu cumva această abilitate de a dărâma – în cel mai fericit caz spre a reconstrui – trădează un atribut fundamental al spiritualităţii noastre. Filonul parodic este unul destul de puternic în comunicarea orală ca şi în literatura cultă. Creaţiile parodice apar în momente diferite pe tot parcursul evoluţiei ei; de aceea, presupunem că există anumite trăsături etnice ce ar prilejui apariţia şi dezvoltarea spiritului parodic în literatura română. În manifestările spirituale româneşti, ironia intră mereu în conjuncţie organică cu parodia. Totul e determinat de un criticism semnalat a fi o componentă importantă ce însoţeşte inteligenţa românului, îndeobşte cunoscută.

Trebuie să precizăm că nici unul dintre studiile ce analizează *sufletul românesc* nu vorbeşte explicit despre spiritul parodic în mentalitatea românească. Totuşi, multe dintre sintagmele cu care se operează în delimitarea specificului naţional permit apropierea de formele constitutive ale spiritului parodic, fundamentând teoretic

premisele apariţiei acestuia. Prezentarea unor păreri legate de *etnotipul românesc* va genera automat şi nuanţarea unor idei referitoare la sensul parodiei. Atitudinile în urma cărora iau naştere operele parodice sunt variate şi diferă de la autor la autor; există însă nişte constante ideologice pe care le vom reaminti şi pe care le vom corela cu trăsăturile psihologice ale românilor. Conturarea unei imagini schematizante a modului în care spiritul parodic funcţionează va permite o apropiere mai puţin forţată între noţiunile de imagologie şi complicatele mecanisme ale parodiei. Spiritul parodic are, de cele mai multe ori, o declarată finalitate comică, el propune apropierea (i)reverenţioasă de un produs cultural major, textul parodic valorifică elementele textului parodiat şi este rezultatul neîncrederii nu doar în inviolabilitatea textului literar, ci şi în omnipotenţa cuvântului. Toate aceste elemente ce fundamentează demersul parodic vor reveni, într-o formă sau alta, printre perspectivele asupra *tipului românesc* de care, mai ales perioada interbelică, era interesată.

Despre *eliberarea prin comic de teroarea istoriei* ca una dintre frecventele explicaţii date caracterului paliativ al râsului nostru a vorbit şi Athanase Joja. În eseul *Profilul spiritual al poporului român*, dezvoltă ideea că „*umorul este protestul, ironizarea şi degradarea în efigie a celor care, din exterior sau interior, l-au asuprit şi l-au exploatat*”[131] pe român. Rezultat al imposibilităţii de acţiune şi mulându-se mult mai bine pe cunoscuta noastră *pasivitate*, comicul este arma neputinţei, a incapacităţii de a depăşi adversităţile, relativizându-le prin ridiculizare. Că râsul nostru nu este afirmarea superiorităţii o afirmă şi Vladimir Streinu: „*noi românii nu râdem de alţii, ci mai întâi de noi înşine*”[132], căci denigrarea celui de lângă noi este, implicit, denigrarea noastră. Mecanismul este identic şi în cazul parodiei:

dinamitarea omnipotenţei auctoriale şi a perfecţiunii formale şi ideatice în care se închide o realitate sau un text finalizat este, în acelaşi timp, o afirmare a precarităţii statutului parodistului şi parodiei sale. Românul se arată mereu nemulţumit de sine şi mai ales de celălalt.

Idei interesante în legătură cu dispoziţiile sufleteşti proprii poporului nostru vizează modul în care ne raportăm la modele; trăitori într-o cultură mică, ne-am orientat mereu spre formele de manifestare ale culturilor majore. Multe păreri surprind caracterul profund creator al imitaţiei în cultura noastră. Mircea Vulcănescu reia şi întăreşte adevărul că românul este *un opozant înnăscut*, dar „*lucru curios, opoziţia lui nu desfiinţează însă ceea ce neagă, ci creează, alături de ce tăgăduieşte, o realitate care îmbogăţeşte, în loc să pustiască*”[133]. Acesta este chiar modul în care mecanismul parodic funcţionează; parodia nu distruge textul pe care-l parodiază, ci îl re-inventează, exploatându-i virtualităţile ascunse. Această abilitate de a uza de spiritul critic înnăscut şi de a te plasa creativ în multitudinea produselor culturale existente va genera o permanentă asimilare originală a influenţelor.

În articolul *Tipul creativ românesc în context universal*, Edgar Papu vine cu nişte nuanţări extrem de interesante în ceea ce priveşte specificul atitudinii noastre estetice. În acest sens, el afirmă: „*Românul [...] a avut viziunea estetică mai-nainte de-a poseda unealta şi materialul estetic*”[134]. Afirmaţia ne duce cu gândul la cazul lui Budai-Deleanu; demersul său parodic este *suspendat* din două puncte de vedere: limba era insuficient maturizată spre a se jongla cu ea la modul parodic (*unealta*) şi, mai apoi, îi lipsea o tradiţie a epopeilor eroice pe care el să le parodieze (*materialul estetic*). De nimic generate uneori, replicile parodice iau naştere aproape spontan, prin sesizarea obsedantă a nevoii de schimbare. O altă

afirmaţie a lui Edgar Papu care ar legitima recurenţa parodiei în literatura noastră este următoarea: „*deşi de o suverană oralitate, poporul român arată totuşi mari reticenţe faţă de cuvânt*”[135]. Supremă manifestare a neîncrederii în ireversibilitatea actului artistic, parodia dinamitează anchilozarea atât a literaturii cât şi a limbajului; Edgar Papu afirmă că detaşarea critică a românilor are loc nu doar în faţa ridicolelor ticuri verbale, ci vizează orice tip de automatisme de limbaj. Demersul s-ar explica tocmai prin tirania pe care modelele verbale tind să o instituie, substituind astfel natura; şi pentru că varietatea manifestărilor extra-literare nu pot fi încadrate în forme literare relativ fixiste, noi modele şi forme literare îşi reclamă dreptul la existenţă. Înlocuind modelul cu anti-modelul, cel din urmă sfârşeşte prin a fi el însuşi în ingrata (?) condiţie de model.

Deşi extrem de limitate, unele dintre opiniile ce desemnează portretul nostru psihologic trimit la mecanismele interne ale parodiei: mai *îndulcită* decât dura satiră romană, care parcă s-a contaminat cu o pasivitate de factură balcanică, duplicitară atitudinal prin ambiguitatea raportării la un model, permanent invocat cu veneraţie şi distrus cu ostentaţie. Plecând de aici, parodia îşi găseşte un teren prielnic şi specific de manifestare în mentalul nostru. Operele selectate şi supuse analizei specializate vor îmbina trăsături etnice colective cu date personalizate ale fiecărui autor.

ION BUDAI-DELEANU ŞI PARODIA FORMATIVĂ

Finalitatea lucrării noastre este urmărirea modului în care parodia participă la schimbarea paradigmelor literare, producând mutaţii de sensibilitate artistică, prin permanenta prelucrare a vechiului. Seria textelor ce marchează manifestările semnificative ale genului parodic în

literatura română debutează cu *Ţiganiada*. Opera este semnificativă din mai multe puncte de vedere: este orientată spre o ţintă parodică străină literaturii române, situaţie puţin frecventă în cazul operelor noastre parodice, aduce contribuţii decisive la conturarea pluridiscursivităţii literare şi marchează naşterea unei conştiinţe literare moderne. Analiza *Ţiganiadei* va urmări prelucrările parodice existente în text şi modelul estetic pe care autorul îşi fundamentează opera. Am axat analiza doar asupra *Ţiganiadei* pentru că poemul *Trei viteji* are un schelet parodic prea tezist şi dimensiunea constructivă a abordării parodice, liant al demonstraţiei noastre, este puţin semnificativă. Cu *Ţiganiada*, Budai-Deleanu parodiază simultan genul epopeic şi umanitatea dezorientată de doctrina plină de promisiuni a epocii luminilor. Pofta lui Budai-Deleanu de a parodia este de nimic domolită.

Aflat într-o perioadă în care literatură română abia începuse lucrul la constituirea unui limbaj literar, Budai-Deleanu se şi îndepărtează de limbajul nou format, plasându-se în exteriorul lui şi analizându-l cu instrumentele parodiei. Deşi textul nu a beneficiat de o largă circulaţie la vremea la care a fost redactat, rămânând în manuscris multă vreme, ne interesează cum se realizează raportarea parodică la textele anterioare şi care este efectul constructiv al demersului parodic. În textul *Ţiganiadei*, parodia cunoaşte mai multe niveluri de manifestare. Pe de o parte, avem relaţia parodică pe care textul *Ţiganiadei* o stabileşte cu eposul eroic în general, pe de altă parte, avem de-a face cu relaţiile multiple pe care notele de subsol le stabilesc cu textul pe care-l explică, dar şi relaţiile pe care aceste note le stabilesc între ele. Este aici, mai mult decât o *comedie a literaturii*, o comedie a criticii textului literar, comisă de cititorii care nu ştiau ce e literatura.

Prima ilustrare a spiritului parodic în literatura română, *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu, este o manifestare a-tipică în ceea ce priveşte condiţiile şi statutul parodiei. De fapt, vom observa ulterior că majoritatea textelor parodice din literatura română nu vin din nevoia sancţionării unei acute epuizări stilistice şi ideatice (poate şi pentru că literatura noastră nu cunoaşte o dezvoltare atât de amplă încât să fie necesare măsurile corective ale parodiei), generate de o sensibilitate desuetă şi plină de clişee, ci ele poartă germenii necesarei înnoiri. La fel se întâmplă şi cu textul lui Budai-Deleanu, parodie a toposului epopeii eroice, inexistent în literatura română de atunci; ulterior, acelaşi lucru se va întâmpla cu textul lui Urmuz, *Pâlnia şi Stamate*, parodie a romanului realist, insuficient încetăţenit în literatura română spre a fi motivată parodierea lui. Astfel, se pune problema dacă nu cumva cultivarea literaturii parodice este şi ea un mijloc de realizare a unui proces mai complex şi care ar da specificul literaturii române, *arderea etapelor*. Parodiind ceea nu există în literatura noastră, se produce un salt semnificativ atât sub raport cronologic, cât şi sub acela al sensibilităţii literare, realizându-se astfel o sincronizare, cam forţată, ce-i drept, cu fenomene literare exterioare culturii române. Privite în această lumină, unele dintre creaţiile parodice ale literaturii române se fundamentează pe un raport parodic foarte îndrăzneţ, necomplexat, stabilit cu texte sau tradiţii literare inexistente încă în literatura română, dar la nivel european deja epuizate.

O altă problemă ce trebuie discutată în evidenţierea aspectului parodic al *Ţiganiadei* se leagă de dispariţia eroismului ca atributul uman superior într-o anumită epocă. Apărut într-o perioadă de profunde schimbări ale mentalităţii europene, textul lui Budai-Deleanu marchează renunţarea la cultul idolatru închinat eroismului,

permiţând o adecvată şi necesară descurajare parodică. Cât a fost de necesară, în evoluţia formelor literare, această lepădare parodiatoare de trecut, precizează şi Elvira Sorohan în *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*: „*Pentru a se putea scrie sociogonia romantică, vastă contemplare filosofică şi senină a trecutului, umanitatea trebuie să se purifice, să renunţe la imitaţia caricaturizantă. Şi s-a vindecat de viciul imitaţiei autoparodiat în literatura eroicomică, ajunsă la suprasaturaţie, poate tocmai cu opera scriitorului român* ”[136]. În acest caz, parodia îşi asumă rolul, pe de o parte, de a proclama fără drept de apel moartea eroismului, iar, pe de altă parte, de a înfăţişa, în îngroşate linii, trăsăturile eroi-comicului. Eliberată de rigorile eroismului, dar şi de moda parodierilor excesive ce invadaseră terenul literar, sensibilitatea artistică e pregătită să ia cu asalt realitatea, în manieră declarat romantică. Abolirea graniţelor temporale şi spaţiale pe care o va realiza omnipotentul eu romantic nu ar fi fost posibilă pe fundalul unei sensibilităţi artistice fidele tipului eroic, faţă de care atitudinea fundamentală este admiraţia inhibantă. Trecerea de la sublim spre comun şi chiar spre grotesc se face şi prin intermediul parodiei; de-sacralizarea textelor canonice are lor şi prin apropierea periculos de mult de trivialitatea şi materialitatea fiinţei umane, apropiere ce vine ca reacţie parodică la inautentica spiritualizare anterioară. Dacă eroismul miza tocmai pe anihilarea biologicului prin cultivarea virtuţilor înalte, parodierea lui favorizează tocmai recâştigarea umanităţii pierdute. Existau deja suficiente experienţe parodice pe epopeea eroică, la nivel european, astfel încât dincolo de înclinaţia parodică personală, Budai-Deleanu să fie încurajat să scrie un astfel de text.

***

ŢIGANIADA ŞI IMPLICAŢIILE LINGVISTICE ALE PARODIEI

Urmărind rolul virtual al acestui text – îl plasăm sub semnul virtualului pentru că secolul al XIX-lea nu a cunoscut *Ţiganiada* decât către sfârşit– în constituirea conştiinţei lingvistice a poporului nostru, ne vom folosi de câteva dintre observaţiile pe care le face M. Bahtin în legătură cu rolul parodiei în naşterea limbilor naţionale. Analizând importanţa formelor parodice ale Renaşterii în distrugerea ierarhiilor pe care limba latină şi limbajul bisericesc le impuseseră, cercetătorul rus ia în considerare funcţia a ceea ce el numeşte *parodia sacra*: *„vechea ierarhie complexă a cuvintelor, formelor, imaginilor, stilurilor, care a cunoscut mai multe etape şi a pătruns întregul sistem al limbajului oficial şi al conştiinţei lingvistice, a fost înlăturată de revoluţiile lingvistice din epoca Renaşterii. Limbile literare europene – franceza, germana, engleza – s-au format în procesul distrugerii acestor ierarhii; totodată, genurile comice şi parodice ale evului mediu târziu şi ale Renaşterii – nuvelele, jocurile carnavaleşti din postul Paştelui, comediile satirice, farsele şi, în sfârşit, romanele – au contribuit la formarea acestor limbi. Limba prozei literare franceze a fost creată de Calvin şi Rabelais, dar şi limba lui Calvin, limba păturilor de mijloc ale populaţie (a «negustorilor şi meseriaşilor»), era o reducere, aproape o travestire a limbajului sfânt al Bibliei. Straturile de mijloc ale limbilor populare, devenind limbă a sferelor ideologice înalte şi a Sfintei Scripturi, erau considerate ca travestire degradantă a acestor sfere”*[137]. Anihilarea limbii latine ca discurs oficial trebuie privită în lumina monopolului lingvistic pe care ea reuşise să-l instaureze şi nu ca o denigrare a ei, pentru că, altfel, apropierea de ideile lui Budai-Deleanu devine inoperantă tocmai

prin latinismul constant manifestat de autorul *Ţiganiadei*. Bun cunoscător al limbajului înalt al cronicarilor, el îmbină acest tip de discurs cu cel „de jos", permiţând textului propriu să se deschidă spre limbajul „nedemn" al ţiganilor; în acest sens, el precizează: „*eu m'am silit, în cât era cu putinţă, a metahirisi multe cuvinte şi voroave după gustul ţigănesc, mai vârtos unde vorbesc ţiganii între sine*". Asupra acestui aspect atrage atenţia şi vocea avizată a lui Mitru Perea: „*iar' poeticul, de bună samă, l-au pus pentru ritmă, urmând lui Omer, care la poesia sa au trebuinţat cuvinte din toate dialecturile fără osăbire*". Dacă la Dimitrie Cantemir fabula animalieră nu altera sensul eroic întrucât nici nu se avea în vedere aşa ceva, la Budai-Deleanu, prin astfel de inserţii de limbaj „degradant", utilitatea şi supremaţia eroicului sunt puse sub semnul întrebării. Selectarea acestui întins citat din lucrarea lui Bahtin ne va ajuta să identificăm câteva particularităţi ale sensului parodic în textul lui Budai-Deleanu. E vorba de particularităţi existente doar în opera acestui parodist, datorită perioadei în care se afla limba noastră literară. Menţionăm că, pentru o mai bună ilustrare a particularităţilor parodice din textul lui Budai-Deleanu, vom folosi ambele variante ale *Ţiganiadei*, *A* şi *B*, din ediţia critică *Opere*, întocmită de Florea Fugariu.

În *Prolog*, Budai-Deleanu asociază eroicul înalt cu „*voroava şi dulceaţa graiurilor bine rânduite*", cu operele lui Homer şi Vergiliu. Astfel prezentate, operele eroice sunt rezultatul unor limbi bine constituite, siguranţa şi maturitatea lingvistică aflându-se într-o relaţie de interdependenţă cu linearitatea şi mono-vocalitatea discursului existent în astfel de texte. *Jucăreaua* pe care el ne-o oferă e prezentată ca fiind rezultatul unei limbi insuficient maturizate spre a găzdui autentica operă eroică, căci el vorbeşte despre „*neajungerea limbii româneşti spre cântări iroice*"; totuşi,

afirmaţia autorului merită a fi pusă sub semnul unei întrebări ce ar surprinde tocmai auto-ironia din afirmaţiile sale. Dezvoltându-şi textul şi pe o bine conturată axă a eroicului, gânditorul transilvănean contrazice propriile afirmaţii din *Prolog*. Dacă exemplele pe care tradiţia literară ni le oferă ne învaţă că modelul va fi însoţit de ulterioara lui tratare într-un registru ne-serios, Budai-Deleanu scrie un text ce este o vastă sinteză: acesta conţine atât modelul eroic cât şi parodia lui, într-o încercare de a condensa fenomene literare diferite. Este o trăsătură specifică literaturii române, frecvent ne-sincronizată cu mişcările artistice europene. De fapt, parodia favorizează prin specificul ei co-existenţa modelului cu replica lui parodică; ceea ce face Budai-Deleanu aici este mai complicat, raporturile parodice stabilindu-se în mai multe sensuri, pe care le vom dezvolta ulterior. Cunoscuta separare din clasicism, literatură *înaltă*/literatură *joasă* apare şi în concepţia lui Budai-Deleanu; în vreme ce *Iliada* şi *Odiseea* sunt „*înalte neasemănate poezii*", textul propriu este o poezie „*gioasă şi şuguitoare*". De aceea, demersul său parodic este profund cultural, căci el urmăreşte şi „*lucrarea*" limbii române, aflată în „*părăsită stare şi încă nelucrată*". Deducem de aici rolul parodiei în prelucrarea limbii, nu doar a literaturii, pentru că analiza artificialităţii unei opere sau a unui stil literar se realizează, de cele mai multe ori, prin subminarea planului lexical. Afirmaţia lui Budai-Deleanu e în acelaşi timp paradoxală pentru că apariţia unei conştiinţe artistice evoluate, capabilă a se manifesta printr-un act parodic este un semn indiscutabil de maturitate artistică. Asupra acestui lucru atrage atenţia D. Popovici: „*cine era în stare să creeze limba poemei eroi-comice ar fi putut să creeze şi limba epopeii serioase*"[138]. Abilitatea de a fi, în acelaşi timp, în cadrul modelului şi deasupra lui necesită o conştiinţă superioară, ce presupune atât

identificare afectivă cât şi distanţare critică. Abordarea parodică a eroismului e susţinută şi de capacitatea de a relativiza structurile verbale existente, de a evidenţia schematismul limbajului prin conturarea unei alte variante lingvistice valide. Combinarea unui limbaj ce aparţine indubitabil sferei eroismului cu un limbaj al păturilor sociale *ne-eroice* permite depăşirea dogmatismului lingvistic, ce risca să limiteze limba noastră literară, aflată în plin proces de constituire, la un limbaj mono-vocal. Combinarea stilului vulgar cu cel eroic este remarcată şi de D. Popovici: „*Alături de stilul nobil al unor luptători munteni avem stilul vulgar al unui Tandaler sau Corcodel, personaje dedate la «vorbe proaste», care uită de «cuviinţă» şi suduie «foarte mojiceşte»*”[139]. De fapt, originalitatea lui Budai-Deleanu începe chiar de la nivelul creării personajelor; apărând pe fundalul unei mentalităţi literare est-europene încă dominate de *poetica de breaslă*, a aduce pe scena literaturii o categorie socială precum cea a ţiganilor este un gest extrem de îndrăzneţ. Asupra caracterului ostentativ colorat al vorbirii ţigăneşti ne atrag atenţia şi comentatorii din subsolul textului. Budai-Deleanu propune deschiderea lexicală spre limbajul altor categorii sociale; demersul său permite conturarea unei opere deschise către o varietate de limbaje, ce permit co-existenţa mai multor discursuri. Din acest punct de vedere, *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu pare a fi prima scriere pluridiscursivă a literaturii noastre. Înţelegerea faptului că însuşi limbajul poate fi pus sub lupă critică şi i se pot analiza articulaţiile anchilozate face din Budai-Deleanu o conştiinţă extrem de modernă. Intenţia de a elogia eroismul prin parodierea lui demonstrează puterea re-generatoare a parodiei, capacitatea ei de a marca, în acelaşi timp, sfârşitul şi începutul unui tip de literatură. Astfel, analizându-şi textul, autorul meditează asupra

neverosimilului literaturii eroice, parcă promovând principiile unei literaturi întemeiate pe principiul veridicităţii: „*Adevărat că aş fi putut să bag multe minciuni lăudând pe ţigani şi scornind fapte care ei n'au făcut, cum fac astezi istoricii unor neamuri, care scriind de la începutul norodului său, să sue până la Dumnezieu şi tot lucruri minunate bârfăsc. Dar' eu iubesc adevărul*". De fapt, nu veridicitatea o va cultiva scriitorul iluminist, ci un alt tip de neverosimil, cu rădăcini în miraculosul folcloric românesc.

Câteva dintre ideile pe care le emite Budai-Deleanu în legătură cu propriul text conţin şi informaţii despre dimensiunea comică a parodiei. Referindu-se la *poemationul* său, autorul precizează că „*am amestecat întru adins lucruri de şagă, ca mai lesne să să înţăleagă şi să placă*". Plasându-şi textul sub semnul ne-seriosului, Budai-Deleanu observă un lucru extrem de important: abordarea într-o manieră comică a eroismului depăşit generează o benefică re-apropiere a receptorilor de acest tip de literatură. Infatuarea în care se învăluie textele eroice şi *identificarea admirativă* la care ele obligă sunt dinamitate în textul *Ţiganiadei* prin asumata dimensiune comică. Plasarea modelului sub semnul comicului are ca efect imediat destinderea receptorului, pregătirea pentru o nouă abordare parodică a vechiului fiind astfel făcută. Tot la nivelul observaţiilor pe care le face Budai-Deleanu în legătură cu statutul propriului text, dincolo de aluzia la *Batrahomiomahia*, ne atrage atenţia reprezentarea *spaţială* a demersului său artistic: „*Eu (spuind adevărul!) vrui să mă răped într-o zburată tocma la vârvu muntelui acestui, unde e sântariul muselor, ca să mă deprind întru armonia versului ceresc a lor. Dar ce folos! căzuiu şi eu cu mulţi alţi depreună, şi căzuiu tocmai întru o baltă! unde nu auzii numai broaşte cântând*". Departe (oare?) de înălţimile aride ale eroismului autentic,

produsul său literar vieţuieşte într-o extrem de fecundă vegetaţie de baltă; demersul său stă sub prolifica lege a carnavalescului, a răsturnării valorilor consolidate, nu spre a fi iremediabil distruse, ci spre a fi benefic înnoite. Acţiunea autorului nu are drept mobil detaşarea ireverenţioasă, ci recuperarea admirativă. Un elogiu adus vieţuirii frenetice, singura ce poartă în sine sâmburele schimbărilor novatoare, este prezent în textul *Ţiganiadei*, prin criticarea ajunării; pornind de la premisa că „*dintru mârşavul ajun/ Nu purcede nice-un lucru bun*!", autorul proclamă îndestularea, exemplificând cu Homer, Platon şi Aristotel ce şi-au creat nemuritoarele opere nu în pustiu, ci trăind şi mâncând domneşte. Aceste observaţii ale autorului preced marele ospăţ al ţiganilor, urmat de divanul acestora; tocmai de aceea plasarea lor sub semnul ironiei nu este de neglijat.

Deşi nu vorbeşte explicit despre parodie, Budai-Deleanu fundamentează sensul parodic al textului său: „*se vede că autorul şi prin aceasta au satirizat pe alţi poeţi*". Aşadar, explicita plasare în umbra marilor modele este, de cele mai multe ori, un truc folosit spre a marca tipul de raportare la alte texte. Autorul ardelean este tributar concepţiei conform căreia parodia este o specie literară minoră şi facilă: „*au ales un feliu de izvodire de şagă, unde nu trebuesc atâta înălţate gânduri şi cuvinte alese*", tipul de scriitură selectat fiind în concordanţă cu starea de dezvoltare a limbii. Caracterul parodic al textului ar fi susţinut şi de intenţia critică pe care autorul şi-o mărturiseşte în epistola închinată lui Mitru Perea: „*S'află întrânsa şi critică, pentru a cării dreaptă înţălegere te poftesc s'adaugi oarecare luări aminte, căci ştiu bine ce vei înţălege ce-am vrut eu să zic la multe locuri*". Intenţia critică am putea-o, pe de o parte, integra dimensiunii satirice pe care autorul o stipulează din subtitlu: *poemation eroi-comico-*

satiric, dar, pe de altă parte, ea ar fi element component al demersului parodic. Această a doua ipoteză este susţinută şi de accentul pe care autorul îl pune pe colaborarea cu cititorul.

Conştient că receptorul este o verigă fără de care lanţul parodic se rupe, Budai-Deleanu îi recunoaşte acestuia rolul activ în descifrarea sensurilor operei. Alterând valorile recunoscute, demersul parodic este considerat a fi demers diabolic, în sensul în care orice răzvrătire faţă de cutume nu este nimic altceva decât luare în deriziune a unui creator înţelept şi potent. De aceea, şi Budai-Deleanu avertizează de la începutul textului că multe din peripeţiile ţiganilor sunt generate de intervenţia lui Satan, căci „*răzvrătind lumea, el se desfată*". Cele două dimensiuni esenţiale ale creatorului, înţelepciunea şi nebunia, sunt premisele pe care Budai-Deleanu îşi fundamentează textul, constituind aproape o definiţie a abaterilor *Ţiganiadei* de la gravitatea clasică:„*O! tu, hârtie mult răbdătoare/ Care pe spate-ţi, cu voie bună,/ Toată înţălepţia de supt soare/ Şi nebunia porţi împreună*". Este anunţată aici finalitatea comică a operei sale, „*cu voie bună*", dar şi necesara dualitate a oricărei creaţii parodice, obligată să se mişte între tradiţie, *înţălepţie*, şi modificarea novatoare a acesteia.

***

NIVELURILE PARODIEI ÎN *ŢIGANIADA*

Personalitate ce a devansat cu mult sensibilitatea timpului său, Budai-Deleanu construieşte un text complex, ce stabileşte două tipuri de relaţii parodice: 1. *inter-textuale*, între *Ţiganiada*, inclusiv notele din subsol, şi textele consacrate ce formează tradiţia unui eroism de factură înaltă, şi 2. *intra-textuale* – conturând astfel *parodia în parodie* – între discursurile constitutive ale textului. Identificând trei tipuri de discurs în interiorul *Ţiganiadei*, cel eroic, ce defineşte actele

lui Vlad şi ale oştirii sale, cel ne-eroic, specific cetei ţigăneşti, şi cel al comentatorilor din subsol, se observă că există multiple relaţii între ele; pe de o parte, faptele de vitejie ţigănească sunt o parodie a eroismului autentic, întruchipat de Vlad şi de oastea lui. Pe de altă parte, observaţiile diferiţilor comentatori devin, de multe ori, reflectări parodice ale datelor textului de bază sau stabilesc relaţii parodice între ele.

Relaţiile parodice *inter-textuale* pe care le stabileşte *Ţiganiada* vizează raportul dintre epopeile eroice şi acest *poemation eroi-comico-satiric*. Alegându-şi neamul ţigănesc, atât de lipsit de necesara dimensiune eroică, Budai-Deleanu îşi motivează repetat viziunea cu moartea eroismului în lumea contemporană. Totuşi, este dificil să proclami moartea a ceva ce nu se încetăţenise suficient în literatura română, decât în cronici; de aceea, demersul autorului este dublu orientat: fundamentează un model, dar şi replica lui parodică. Acest lucru ar diferenţia textul românesc de celelalte texte ale eposului eroi-comic la care autorul însuşi, în „*epistolia închinătoare*", face referire: *Batrahomiomahia*, *La sechia rapita* a lui Tassoni şi textul lui Voltaire, *La pucelle d'Orléans*. Episodul eroic este inserat ca element de contrast, ca relevant pentru eroi-comic. Inserţia eroismului autentic, prin faptele lui Vlad şi ale oştenilor lui, ar putea avea şi o altă explicaţie; Marian Popa, în *Comicologia*, observa absenţa parodiei istoriei naţionale din literatura noastră, tocmai pentru că nu ne simţim istoria suficient de sigură spre a o aborda parodic. De aceea, poate, şi neamul ales spre a exemplifica moartea eroismului nu este cel românesc, ci cel al ţiganilor.

Locurile comune ale eposului eroic, predispuse la parodiere, intră şi la Budai-Deleanu sub incidenţă parodică; invocarea muzei, eroul exemplar, prezentarea oştilor, confruntările eroice cunosc reversul parodic pe tot parcursul textului

Ţiganiadei. În cunoscuta tradiţie şi a textelor eroice, dar şi a transformărilor parodice, autorul începe cu invocarea muzei: „*Musă! ce lui Omir care-odenioară/ Cântaşi a broaştelor bătălie,/ Cântă şi mie, fii bunişoară!/ Ce se tâmplă-în mândra Muntenie,/ Când înarmă Vlad-Vodă cu silă/ Viteaza lui faraon prăsilă*". Este important de precizat că invocarea muzei nu se constituie într-o parodiere a debutului epopeilor, întrucât aici este invocată chiar muza cântării parodice; fidel ideilor afirmate în *Prolog*, autorul nu va îndrăzni să abordeze genul eroic, căci textul său, scris într-o limbă insuficient maturizată, nu va fi decât o timidă replică parodică. Dacă, de obicei, autorul este purtătorul de cuvânt al harului divin reprezentat de muză, Budai-Deleanu stabileşte relaţii diferite cu muza sa; autorul fie îşi apostrofează nemulţumit *cenuşăreasa muză*: „*Iar', dragă musă! Scoate-mă-afară/ Din boarta iadului puturoasă/ Că mă năduşesc de fum şi pară/ Şi n'aş' vrea sufletul aici să-mi iasă!*", fie este atenţionat de ea: „*Dar', ce mă tragi de guler, o musă!*". Armonioasa şi fructuoasa colaborare dintre autor şi muza lui devine la Budai-Deleanu ironică mărturisire a neputinţei auctoriale, confruntate cu eroismul ţigănesc: „*De-aş' avea piept vârtos ca de aramă/ Şi glas mai mare de un bou de baltă,/ N'aşi putea cânta, de bună samă,/ Cum să cade, bătălia naltă,/ Care negrul norod aici fece,/ Că (spuiu drept!) peste putere-mi trece*". Nu doar omnipotenţa auctorială e pusă sub semn ironic, ci şi validitatea eroismului ce se manifestă într-un savuros context bovin. Autorul nu se desolidarizează de personajele sale tuciurii, ci, mimând participarea, lasă cititorului prilejul de a se amuza copios de isprăvile vitejeşti ale ţiganilor. Comicul persistă nu pentru că ei ratează eroismul, căci ratarea încă poartă în ea înălţimea şi necesitatea idealului, ci pentru că el nu este preţuit, iar atitudinea lor are drept consecinţă imediată şi

negarea eroismului ca valoare fundamentală; ilustrativ în acest sens este discursul lui Gogu din *Cântecul al II-lea*. Cuvintele sale marchează sfârşitul unei epoci pentru care tipul eroului era tipul uman fundamental, perspectiva vorbitorului reliefând inutilitatea eroismului şi a războiului: „*Dar' cine/ Este-aşa dă nebun fără măsură,/ Să să bage-n foc de viu, şi doară/ Minte-întreagă-având ar vrea să moară*".

Ironica invocare a zeului Apollo, păstorul cereştilor muze: „*Musă ş'Apolloane, drăguţ bade,/ Şopteşte-mi vorbe şi graiuri line,/ Că fără de-a ta dulce-însuflare/ Poetul haz şi priinţă n'are*" marchează un punct culminant în prezentarea alaiurilor ţigăneşti, un moment în care autorul însuşi pare a fi copleşit de ridicolul fast de paradă al cetelor. Mimând neputinţa artistică în faţa unor astfel de manifestări războinice, autorul îşi afirmă implicit intenţia de parodiere prin îngroşarea grotescă a eroismului declamat de ţigani, trăgând, în acelaşi timp un semnal de alarmă pentru cititor: „*Dar' cine-m va spune cum să cade/ Ceata slăvită care-acum vine!*". Amuzantă cădere în derizoriu a eroismului, parada cetelor de ţigani este o memorabilă secvenţă a *Ţiganiadei*. Defilarea grupurilor devine un spectacol al inocenţei ne-eroice, o trecere în revistă a trivializării la care este supus eroismul, această supremă negare a individualităţii, dar şi consolidare a exemplarităţii.

Disciplina şi coerenţa oştirilor eroice, formate doar din bărbaţi, devin la Budai-Deleanu hărmălaie de muieri şi prunci, ţinuta vestimentară adecvată este înlocuită cu haine „*rupte-n spate*" sau, cel mai adesea, vitejii umblă „*în pielcuţa goală-golişoară*"; însemnele eroice ale unei armate, armele de luptă şi stindardele, cunosc şi ele *decăderea* parodică: furci, ciocane, coase, baroase, măciuci şi maiuri sunt tipurile de arme folosite cu predilecţie, iar cetele se înfăţişează sub semnul celor mai derizorii blazoane, căci „*steag*

era tigaie de plăcinte/ Împodobită-împrejur cu zale/ Mărunte, de-oţăl şi scripitoare,/ Aninată pe-o lungă frigare”. Declarata finalitate eroică a călătoriei lor capătă, de multe ori, aspecte complementare eroismului autentic, dar specific ţigăneşti, cum ar fi comerţul ambulant: „*Pedestrime- aleasă! Fieşcare/ Mergea voios şi de război gata./ Purta cu sine şi de vânzare/ Seceri, cuţite, foarfece, zale*”. Aderând frenetic la ideile pe care Vlad le susţine, dar nu pentru idealul eroic promovat, ci pentru carele cu bucate ce însoţeau împlinirea acestui ideal, oştirea ţigănească întreprinde călătoria între Bărbăteşti şi Inimoasa, animată doar de grija faţă de bucate. Faptele de arme ale ţiganilor permit parodierea cunoscutelor îndemnuri la luptă, dar şi elaborarea strategiilor militare, căci Tandaler, subtil strateg, ţine un discurs de îmbărbătare, presărat cu inedite sfaturi: „*Cu ochii-închişi e bine a să bate*”, „*Răcniţi, chiuiţi, strigaţi dân gură,/ Cât vă-a-încăpea pe grumazi dă tare*”. Hărmălaia existentă în timpul paradei cetelor devine şi semnul distinctiv al armatei ţigăneşti pe câmpul de luptă; căzuţi ca din întâmplare în mijlocul unui război ce pentru ei nu reprezintă decât sursa carelor cu merinde, ţiganii sunt nevinovat de comici în îmbărbătările pe care şi le adresează. Ironic prezentată de autor ca o înfruntare vitejească, prin accentuarea duratei, „*după lungă dăpărată*”, lupta dintre Ganafir şi Păpară pierde atributul unei confruntări eroice şi devine patetică păruială. Lupta din ultimul cântec, în care sunt implicate cele mai neaşteptate arme („*Svârlindu-şi pruncul său mititel/ Drept în obraz lui Parpangel*”) şi sunt cauzate cele mai hilare răni („*Lui Bălăban urechiuşa-i zboară*”, „*Nasul tăindu-i…*”) subminează fără drept de replică nobleţea confruntărilor eroice, pentru că, după cum ne avertizează poetul, „*prin ţigani să înţăleg ş’alţii carii tocmai aşa au făcut şi fac*”. Vorbind despre talentul de *neîntrecut pictor al scenelor de luptă*,

Al. Piru, în *Studiul introductiv* realizat ediţiei critice Florea Fugariu, atrage atenţia tocmai asupra „*capacităţii de invenţie a tuturor modurilor de desfigurare şi nimicire*”[140], mai ales a modurilor necanonice, am adăuga noi. Acest lucru generează întrebarea dacă nu cumva, mizând tocmai pe dimensiunea comică a lipsei de eroism, Budai-Deleanu transmite un mesaj legat de faţa literară a eroismului, spoită în cuvinte memorabile şi gesturi exemplare. Această coborâre a eroismului de pe înaltu-i piedestal în trivialitatea gesturilor comune este răspunsul nevoii de a demitiza modelele canonice ale literaturii.

Şi faptele lui Parpangel demonstrează că nu eroismul este idealul personajelor; el este rezultatul purei întâmplări. Sorbind din izvorul dătător de curaj, care „*face dintr-un iepure fricos/ Viteaz neînvins şi leu mînios*”, Parpangel capătă temporar statutul unui adevărat erou. Dezvoltând modul în care Budai-Deleanu depăşeşte modelul epopeic, Ioana Em. Petrescu atrage atenţia asupra necesarei iniţieri a lui Parpanghel, iniţiere care-l scoate de sub modelul eroului epic: „*eroul epic este de la început în afara oricărei încercări; îndoiala faţă de eroismul eroului este de neconceput în universul epic*”[141]. Autorul însuşi ironizează, într-o construcţie extrem de meşteşugită, mizând pe puterea epifrazei, statutul eroic al personajului: „*Sărac Parpangele! – era să piee/ Cu tine şi cea sântă putere/ Cântăreaţă ce aveai tu rară*”. Tot de Parpangel şi aventurile sale se leagă şi parodierea călătoriei de iniţiere, dar şi cunoscuta secvenţă din *Eneida* a coborârii în Infern. Drumul pe care-l parcurge Parpangel şi care ar trebui să-l maturizeze nu pune deloc la încercare calităţile viitorului erou; de fapt, personajul nici nu are calităţi credibile de erou, apariţiile sale eroice fiind rezultatul unor coincidenţe fericite şi al intervenţiilor miraculoase ale mamei sale, Brânduşa. Întâlnirea dintre

Parpangel şi predecesorii săi, atât prin imaginea raiului ţigănesc, cât şi prin inutilele prevestiri cu care îl îmbogăţeşte strămoşul său, rupe aura mitică cu care erau înconjurate călătoriile spre lumea de dincolo; subminarea seriozităţii cu care Vergilius consolidase în *Eneida* cultul strămoşilor are loc în opera autorului român prin paradoxala prevestire, ambiguu formulată încât să acopere toate formele posibile de viitor: „*Dară sosi-va, măcar târzie,/ Zioa, lung după-a ta răposare,/ Zioa ha plină dă bucurie,/ În care şi lor va luci soare,/ Iar' pănă-atunci supt robie-amară,/ Pururе* (s.n.) *vor hi şi supt ocară*". Viziunea pe care o are Parpangel privind prin inelul primit şi, mai ales, lipsa tălmăcirii ei, susţin caracterul comic al pasajului şi ne determină să exclamăm împreună cu Idiotiseanu: „*Aceste sunt nişte lucruri care eu nu le înţăleg*". Budai-Deleanu clişeizează cunoscuta secvenţă prin afirmarea artificialităţii ei şi prin lipsa ei de finalitate în ansamblul semnificaţiilor generale ale textului. În acelaşi timp, parodierea profeţiei viitorului, făcută şi prin jovialitatea tonului, ce ia locul tonalităţii sumbre, se înscrie pe axa carnavalescului, a abolirii istoriei şi timpului, a coborârii lor în spaţiul comicului regenerativ.

O trăsătură a textului ce susţine caracterul lui parodic este dată de convertirea fabulosului epopeic într-un miraculos cu rădăcini în folclorul românesc; *degradarea* parodică a divinităţilor ce populau spaţiul eroic tradiţional se realizează, am putea spune, în două mişcări: ele sunt înlocuite cu sfinţi din mitologia creştină, mai precis din folclorul românesc, dar şi aceştia îşi pierd caracterul sacru şi sunt reduşi la rizibila, de multe ori, condiţie umană. Astfel, prima treaptă de degradare parodică, ce ar consta într-o *autohtonizare* a sacrului este urmată de o a doua, *umanizarea* figurilor religioase, dar o umanizare ce se apropie periculos de mult de denigrare. Intervenţia personajelor extra-mundane nu

mitizează personajele umane, ci, dimpotrivă, le demonstrează fragilitatea, atât prin necesitatea ajutorului divin, cât şi prin pateticele intervenţii ale divinului. Conflictul între grupurile de zei ce animau o armată sau alta din războiul troian devine în textul lui Budai-Deleanu confruntare între sfinţi şi diavoli. Sân Spiridon, Sân Nicoară, Sân Giorgiu, Sân Medru se mobilizează spre a salva oastea muntenească; Sân Giorgiu îşi ia armele şi îmbracă armura „*nu pentru că-s bune şi frumoase,/ Ci că-acum demult nu le purtasă*", iar *artileria cerească*, formată din „*evanghelii sfinte,/ Moaşte, metanii cu sărindare,/ Posturi cu rugăciune fierbinte,/ Miruri, paraclise, liturghii,/ Canoane, aghiazme şi tămâi*", îşi dovedeşte eficienţa în lupta împotriva diavolilor. Aşadar, prin detalierea eroismului îngerilor şi sfinţilor, demersul parodic vizează două ţinte: pe de o parte, eroismul este cel pus sub semnul întrebării, pe de altă parte, ochiul parodic se îndreaptă spre mitologia creştină. Dacă faptelor de arme ale ţiganilor le lipsea eroismul, subliniindu-se astfel inactualitatea lui, eroismul oştilor îngereşti, prin inadecvata etalare a virtuţilor războinice, prezentată cu o pronunţată notă comică, accentuează degradarea acestui concept. Raiul, văzut ca un paradis al gurmanzilor (sau, mai degrabă, al eternilor nesătui), cu „*râuri dă lapte*", „*unt pâraie*", unde „*ţărmuri-s dă mămăligă moale,/ dă pogăci, dă pite şi mălaie*", susţine parodierea imaginii pe care o are raiul în accepţiunea creştină. Evlavia lipseşte cu desăvârşire, căci sentimentele religioase sunt total străine simţirii ţigăneşti. Prin absenţa fiorului mistic, ţiganii lui Budai-Deleanu prezintă similitudini cu ţăranii lui Sorescu din ciclul *La Lilieci*. Incapabili să-şi asume existenţa în complexitatea ei, ţiganii sunt o palidă mască a vieţuirii, prin tendinţa permanentă de a pluti la suprafaţa lucrurilor. Mai degrabă temători de puterea dracului, decât copleşiţi de ajutorul divin,

ţiganii receptează raiul şi iadul în dimensiunea lor anecdotică. Întâlnirea ţiganilor cu sfinţii este mediată de două mişcări complementare: o *degradare* prin umanizare a divinităţilor, dublată de o *înălţare* forţată a ţiganilor spre spaţiul pur al eroismului; demersul cu două sensuri are drept efect imediat coabitarea acestor entităţi diferite în planul generos al parodiei.

Discursurile ţiganilor despre cea mai bună formă de guvernare şi rezolvarea rizibilă la care ajung, forma *demo-aristo-monarhicească*, se constituie într-o degradare parodică a ideologiei iluministe. Ţinta parodiei este dublă: pe de o parte, sunt vizate caracterul puternic teoretic al doctrinelor iluministe şi incapacitatea de a oferi o soluţie unanim acceptată; pe de altă parte, sunt parodiate chiar teoriile referitoare la o formă mixtă de guvernare, ce apar în opera lui Montesquieu sau d'Holbach, teorii asupra cărora ne atrage atenţia Al. Piru în studiul mai-sus menţionat. Subminarea parodică a idealului iluminist care se realizează prin punerea în gura ţiganilor a unor astfel de idei savante este permanent dublată de intenţia profund serioasă a autorului. Ar fi total nedrept faţă de spiritul textului să considerăm că toate intervenţiile oratorilor ad-hoc se constituie în tot atâtea parodieri ale doctrinei Iluminismului, de vreme ce multe din intervenţiile personajelor trădează concepţiile sincere ale autorului. Nuanţa parodică şi grotescă se naşte, mai ales, din discrepanţa existentă între înălţimea şi fineţea ideilor expuse şi primitivismul comportamentului; întrerupând un discurs plin de subtilităţi politice, replica lui Burda reduce savantlâcurile ideologice la planul materialităţii imediate: „*Mămăligă, măi, brânză şi clisă*".

***

Relaţii parodice nu se stabilesc doar între textul *Ţiganiadei* şi tradiţia literară anterioară; lumea

ţiganilor este ea însăşi o parodie la universul autentic eroic întruchipat de Vlad Ţepeş şi de oastea sa. Dacă sesizarea intenţiei parodice în cazul parodicului *inter-textual* necesita raportarea la o tradiţie literară generală şi generalizată, eroismul autentic din textul lui Budai-Deleanu actualizează eroismul epopeic, facilitând apropierea, chiar suprapunerea polilor angrenaţi în mecanismul parodic.

Existenţa confuză a ţiganilor, determinată de mişcări haotice între locaţii nesemnificative sub raport simbolic, conturează „*o parodie a universului, văzut ca bâlci al deşertăciunilor, în care personaje cu înfăţişări comice şi groteşti joacă roluri diverse*”[142]. Caracterul spectacular al textului şi disponibilitatea ludică a autorului apropie textul *Ţiganiadei* de estetica barocului, perspectivă pe care Mircea Vaida mizează în monografia închinată autorului ardelean. O opinie identică împărtăşeşte şi Nicolae Balotă în articolul *Universul baroc la Ion Budai-Deleanu*. Totuşi, analizând lucrurile prin prisma parodicului, apropierea de baroc trebuie făcută cu anumite rezerve; astfel, dacă mişcarea continuă şi confuză, tendinţa travestirii permanente, fie prin anagramarea numelor, fie prin spectacolul diferitelor măşti, ţin de estetica barocului, relaţionarea cu textele model, văzută prin ideatica barocului, neagă cu desăvârşire ambivalenţa sensului parodic. O afirmaţie precum cea a lui Nicolae Balotă, „*soluţia barocă implică acceptarea situaţiei de epigon, conştiinţa că modelul clasic ideal nu poate fi refăcut*”[143] suprimă orice intenţie parodică. Ba, mai mult, tot ceea ce în actul parodic este răzvrătire orgolioasă în faţa modelului devine, în această lumină, mărturisire a neputinţei de a atinge perfecţiunea…altora. Or, acest complex îi era străin lui Budai-Deleanu.

Receptarea acestui text prin prisma manifestărilor carnavalescului ar fi extrem de

prolifică în identificarea particula- rităţilor demersului parodic. Carnavalescul ar cunoaşte în textul *Ţiganiadei* două mari dimensiuni: pe de o parte lumea ţiganilor este o lume carnavalescă, pe de altă parte, textul însuşi se contaminează de inconsistenţa şi efervescenţa lumii surprinse. Ţiganii sunt ei înşişi o parodie a existenţei normale, supuşi fiind unor ierarhii etern schimbătoare şi abolind cu bună ştiinţă determinările exterioare. Ţinând-o într-o permanentă sărbătoare, cu mâncăruri şi lăutari, ei verbalizează uluitoare utopii, tocmai pentru că această ieşire din îngusta temporalitate cotidiană dă frâu liber puterii ficţionale; ţiganii trăiesc din planurile pe care le fac şi din tiradele pe care le rostesc, iluziile verbalizate întemeind o lume a lor. Când aceste ilustre fantezii cunosc faţa tăioasă a realităţii, ele îşi trădează caracterul ridicol, afectând credibilitatea emiţătorilor. Straşnici făuritori de planuri, ţiganii eşuează în a le adapta realităţii guvernate de legi cu care nu sunt familiari. Trăind în afara vizibilului sens al istoriei, ei sunt permanent „*în contratimp, în contracântec, în contrasens*”[144] cu mişcarea ordonatoare din text. Lume ce trăieşte într-un etern carnaval, ţigănimea permite degradarea parodică prin libertatea limbajului şi a comportamentului, printr-o orientare instinctuală, elementară. Văzând în Budai-Deleanu un autentic *om de Renaştere* şi apropiindu-l de Boccaccio sau Rabelais, Paul Cornea sesiza elemente novatoare la nivelul moralei lumii zugrăvite, elemente care scot textul de sub zona disciplinată a clasicismului: „*Morala lui se întemeiază pe împlinirea cerinţelor naturii, e telurică şi profană. […] La el există primejdia alunecării nu spre reţinere şi austeritate, ci spre trivialitate şi biologism*”[145]. Tocmai abaterea de la normele impuse ce caracterizează lumea ţiganilor este cea care permite perspectiva parodică; lumile închise prin perfecţiunea lor nu permit pătrunderea

degradantă a parodicului. Fiinţa umană iese din închistarea la care o supusese eroismul şi îşi etalează complexitatea, chiar dacă aceasta este făcută prin alunecarea în trivial.

Extinzând semnificaţiile carnavalescului la nivelul structurării textului, definitoriu pentru atmosfera *Ţiganiadei* pare a fi caracterul ei heteroclit. În *Comicul*, Jean-Marc Defays apropie parodia de carnavalesc, ambele considerate *forme de intertextualitate comică*, diferenţiindu-le prin modalitatea de organizare: „*suprapunerea parodică face loc juxtapunerii carnavaleşti*”[146]. Multitudinea episoadelor co-laterale, proliferarea aproape haotică a povestirilor şi, de aici, caracterul puternic digresiv al operei, imprimă toate marca unui text aflat în permanentă producere. Coabitarea registrului grav cu cel demitizant, fragmentarea textului atât prin lipirea unor episoade co-laterale, cât şi prin acel du-te-vino permanent între text şi paratext, întreţin imaginea unui spectacol al nedeterminării. Această imagine îşi are originea în omniprezenta ironie. Relativizând statutul eroismului şi al eroului, al textului şi al autorului, „*ironia este o imanenţă a spiritului creator al Ţiganiadei*”[147]. Încât, dincolo de figura de stil a ironiei, pe care Budai-Deleanu o şi defineşte în textul său, ne interesează ironia ca modalitate de a construi textul. Ea întreţine dimensiunea parodică şi o îndulceşte pe cea satirică.

Descriind trăsăturile unui text guvernat de carnavalesc, Jean-Marc Defays remarca: „*Acum abaterea, contrastul, nepotrivirea, repetate fără încetare în toate felurile, constituie norma. Această discontinuitate perturbă desfăşurarea care, devalorizată, nu mai reprezintă axul dominant al unui discurs care se desface şi se multiplică în puncte din care nu se mai poate ocupa decât de propria sa punere în scenă*”[148]. Cu un autor permanent preocupat de datele producerii

şi receptării textului, oscilând între construirea artificiului artistic şi subminarea lui, *Ţiganiada* devine, folosind termenii lui Jean-Marc Defays, un *text imploziv*. Permanentele intervenţii para şi meta-textuale distrag atenţia lectorului de la coerenţa poveştii din text, creând imaginea unui text „*care se etalează mai mult decât se desfăşoară*”[149]. Astfel receptate lucrurile, lipsa de unitate a poemului şi lipirea forţată a unor fragmente nu se mai constituie în deficienţe de compoziţie, ci devin mărci ale accentului pe care autorul îl pune, nu pe coerenţa internă a poemului, cum ne-am aştepta, ci pe punerea lui în scenă. La urma urmei, orice parodie este o punere în scenă, unde parodistul este autorul-regizor al unui text anterior. În acelaşi timp, orice parodie începe prin a discredita un alt text, testându-i valabilitatea artistică, şi sfârşeşte prin a-şi pune întrebări despre propriul statut şi legitimitatea gestului său. A lua în derâdere literatura este echivalent cu a-ţi submina condiţia definitorie, aceea de creator de literatură. Parodia devine, astfel, o rafinată formă de auto-pedepsire, de testare permanentă a fragilităţii propriului teritoriu. Majoritatea parodiilor sunt texte *care se etalează mai mult decât se desfăşoară*, pentru că proclamata lor independenţă este o falsă independenţă, ele ating dezvoltarea maximă numai în permanentul du-te-vino pe care lectorul îl realizează între textul de sub ochii lui şi cel anterior.

Notele de subsol susţin şi ele caracterul parodic al textului, text numit el însuşi *jucărea*; rezultate ale unui spirit ludic accentuat, intervenţiile comentatorilor îi permit autorului să pună pe mult-răbdătoarea hârtie un spectacol al producerii, dar şi al receptării textului. Diferitele tipuri de cititor pe care le întrupează comentatorii din subsol reprezintă tot atâtea tipuri de lectură, limitativă sau declarat tendenţioasă a unei opere; nu doar limba literară este *nelucrată*, ci şi mintea unora dintre

cititorii din subsol. Ideea lui Budai-Deleanu de a-şi împăna textul cu aceşti comentatori susţine modernitatea textului. În articolul *Ţiganiada. Un spectacol în sine*, Leonid Dimov dă o altă explicaţie amploarei notelor de subsol: „*Presimţind că poemul său va avea un destin neprielnic, Budai-Deleanu îşi face sieşi spectacol*”[150]. Spectacolul pus în scenă multiplică nu doar realitatea textului, ci evidenţiază un autor spumos şi erudit în comentariile sale. Într-un joc ironic cu propriul text, dar şi cu statutul său de autor, Budai-Deleanu îşi revizuieşte permanent scriitura. Sub masca modestiei avem de-a face cu un autor matur şi conştient nu doar de limitele propriului text, ci şi de cele ale literaturii în general. Primul sens parodic şi cel mai evident al notelor de subsol este dat de faptul că ele sunt „*repovestiri în proză ale textului poetic*”[151]. Jocul poezie/proză pe aceeaşi temă stă sub semnul de-dublării naratoriale şi trădează coborârea *înaltului poetic* în *triviala proză*. Sinteza pe care o realizează Budai-Deleanu nu este doar între cultivarea eroismului şi subminarea lui, ci şi între poezie şi proză. Statutul poemului însuşi este relativizat prin diferitele voci *proza-ice* ale comentatorilor din subsol.

În acelaşi timp, notele de subsol atrag atenţia asupra caracterului parodic al textului; în definiţia dată parodiei în *Dicţionarul de termeni critici moderni*, întocmit de Roger Fowler, se face următoarea precizare, interesantă mai ales în contextul discutării operei lui Budai-Deleanu: „*pentru că operele parodice sunt ele însele extrem de critice, ele sunt mai degrabă adnotate decât analizate; uneori, parodistul este atât de conştient de demersul său încât furnizează unui potenţial critic propriile sale note de subsol şi comentarii explicative*”[152]. Notele de subsol sunt rezultatul unui demers parodic în stare incipientă, căci parodistul simte mereu nevoia să-şi afirme

originalitatea şi să verifice mereu legătura cu lectorul. Timorat că *jucăreaua* sa ar putea fi receptată doar la nivelul limitativ al transformărilor textelor anterioare, autorul îşi discută el însuşi textul, evidenţiind locuri comune şi abordări novatoare.

Comentariile din subsol devin mini piese de teatru în care subiectul este literatura, mai precis, textul …de sus. Subiectul comentariului e textul, dar comedia este a spectacolului critic făcut de ignoranţi şi mai puţin de erudiţi. Oralitatea şi caracterul instantaneu al comentariilor au drept consecinţă imediată realizarea unui efect de simultaneitate cu lectorul actual. Uimirea de multe ori nătângă a comentatorilor, secondată de faptul că lectura comentariilor este ulterioară celei a textului de bază, imprimă textului un aer final comic, chiar dacă acest comic nu ia naştere din evenimentele de bază. De aceea, subminarea seriozităţii eroice nu se realizează doar în textul propriu-zis, prin faptele ţiganilor, ci este dublată şi de comentariile din subsol. Astfel ia naştere *parodia în parodie*, căci demersul parodic din textul de bază este secondat de cel din subsol. Ţintele parodiei din comentariile de subsol sunt multiple; cea mai importantă este textul-mamă, căci observaţiile unor Adevărovici, Onochefalos sau Mîndrilă trivializează datele textuale prin interpretări îndepărtate de sensul textului. Cele mai savuroase comentarii sunt generate de numele localităţilor prin care-şi plimbă Budai-Deleanu oastea personajelor sale: „ *Adică ţiganii se duc de la Flămânda (unde acum dobândiră bucate) cătră Inimoasa, adică la bătaie! ...Înţăleg acum încătro merge alegoria! Mîndrilă”*, „ *să puie pe ţigani la Spăteni, între Bărbăteşti şi Inimoasa? Aceste sunt cuvinte întradins căutate, ca să arete doară cumcă ţiganii, de nu vor fi bărbaţi şi inimoşi, vor lua bătaie pe spate. Idiotiseanul*”. Avem dea a face cu

parodia actului criticii literare încă nenăscută în teritoriul culturii noastre.

Parodia ia naştere prin neglijarea semnificaţiilor textuale de către comentatorii care pleacă de la un element al textului şi-l dezvoltă aiuristic, trădându-şi lectura denaturată pe care i-o aplică; astfel, versul poetului „*Ş'alte mâncări pentru drăculeţi*" dă naştere unei aprige dispute legate de existenţa copiilor de drac, dispută în care sunt angrenate tot felul de explicaţii teologice şi ştiinţifice. Divagaţionismul comentariilor este o frecventă trăsătură a textelor parodice şi principala modalitate de subminare a coerenţei epice. Este modalitatea prin care textul, iniţial adulat, este lăsat baltă şi pus în umbra divagaţiilor ne-reprezentative pentru coerenţa lui de odinioară. Această obsesie a parantezelor inutile o vom regăsi la Caragiale, în parodiile acestuia cu ţintă fixă.

Nu doar textul de bază se dezvoltă într-un mod carnavalesc, ci şi comentatorii din subsol se contaminează de această proliferare aproape haotică; dacă proliferarea textului de bază ar putea fi explicată prin particularităţile etnice ale ţiganilor, cea a comentatorilor este de natură lingvistică. Un cuvânt al personajelor sau al altui comentator dă naştere unei beţii critice, comentatorii îşi dau cu toţii cu părerea şi, de cele mai multe ori, punctul de plecare este uitat pe parcurs. Dacă observam anterior situarea oarecum neutră a lui Budai-Deleanu în raport cu problema eroismului, prezentând şi faptele ţiganilor, dar şi cele autentic eroice ale oştirii lui Vlad, notele de subsol fixează definitiv intenţia comică a textului. Parodierea textului de bază pe care multe dintre notele de subsol o realizează este generată de evidenţierea artificiului pe care orice prelucrare literară îl presupune; selectând comentatori neîncrezători în puterea textului de a institui o lume, Budai-Deleanu se foloseşte de ei spre a evidenţia modul de operare a literaturii. De aceea,

s-a spus, multe dintre comentarii conţin autentice teorii estetice, de iniţiere necesară atunci.

Comentatorii şi intervenţiile lor nu se constituie doar în reliefări ale unor lectori limitaţi, ci prilejuiesc evidenţierea tuşeurilor parodice, urmărind formarea unui lector competent, fără de care actul parodic este incomplet; multe din elementele compoziţionale ce apropie *Ţiganiada* de discursul epopeilor sau al creaţiilor eroi-comice ne sunt semnalate de *primii cititori ai Ţiganiadei*. Astfel, Erudiţian ne avertizează asupra influenţelor existente în text: „*Pădurea nălucită au împrumutat poeticul nostru de la Tasso, numai cu oarece usăbire, iar' curtea au luat-o de la Ariosto*", iar Criticos atrage în mod explicit atenţia asupra noutăţii ireverenţioase a imaginii iadului: „*Căci multe spune el, care nu să împrotivesc credinţii noastre, dar şi multe altele care nu pot să fie crezute nici ca cum; spre pildă: că în iad fac cârnaţi şi sunt dughiene cu marfă şi ca de aceste*". Dacă în text, prin existenţa unei astfel de viziuni asupra iadului, fie el şi ţigănesc, un prim nivel de degradare parodică există, comentariul anterior menţionat amplifică sensul parodic.

Problema eroismului apare şi în notele paratextuale, jocul lui Budai-Deleanu între text şi paratext fiind extrem de subtil, cum se întâmplă la începutul cântecului al VII-lea. În vreme ce autorul deplânge lipsa eroilor autentici, capabili să poarte stindardul eliberării, „*Unde sunt vitejii cei din zile,/ Eroii cei cu vărtute rară*", intervenţia lui Erudiţian, o altă voce a autorului conştient că eroismul aparţine, totuşi, unor vremuri apuse, demontează utilitatea eroismului, plecând de la considerente practice: „*căci ce-ar face astăzi cel mai viteaz voinic, de care pomeneşte el, când un copil l-ar putea oborî cu o puşcătură*". De multe ori, intenţia de a adnota textul este abandonată şi înlocuită cu polemici între comentatori, polemici ce au drept subiect eroismul: „*Ce babe! Atâţia*

oameni să să teamă de oarecâte sute de turci! Eu sângur nice de o sută nu m'aş teme! Căpitan Alozonios. a) Lesne-i a grăi de după cuptoriu şi din unghieţ! Dar' ian' să mergi odată la războiu! Atuncia vezi tot câte zece în locul de unu. Căpitan Păţitul.".

Uneori, prin interpretarea voit unilaterală, notele de subsol trădează mecanismele prin care demersul parodic însuşi funcţionează. Unul dintre principalele mecanisme de tratare parodică este dat de trecerea de la sensul figurat la cel propriu, într-o declarată intenţie de a demitiza un text sau un tip de limbaj anterior. Chiar din primul cântec, fragmentul „*şi care nu crede,/ Caute la el, că-n faţă i-o vede*" dă naştere la comentarii: „*Lucru minunat zice poetul: care nu crede, să-i caute în faţă. Dar' cum va căuta în faţă la unul care nu-i mai mult pe faţa pământului şi au murit de oricâte sute de ani înainte! Onochef. a) De bună samă aşa au aflat scris, iar acea scrisoare au fost făcută trăind încă Parpangel. Musofilos*". Mizând pe caracterul comic al unor receptări limitate, date de insuficienta pregătire a lectorilor, autorul arată, în acelaşi timp, artificialitatea actului literar, dar şi necesara transfigurare a datelor realităţii cu care literatura operează. De aceea, şi comentariile din subsol, pe de o parte teoretizează actul artistic, constituind un autentic tratat de literatură, pe de altă parte deconspiră tehnicile de care literatura se foloseşte. Dualitatea textului în ceea ce priveşte problema eroismului, pe care, simultan, îl consolidează şi îl renegă, se păstrează şi în notele de subsol; dar, aici, subiectul este dat de statutul actului literar, căci raportul dintre realitate şi ficţiune, originalitatea auctorială şi artificiul literar sunt probleme ce transpar dincolo de polemica dintre comentatori. Adevărată teorie a receptării, pentru că avem date despre lectorul diferenţiat din punct de vedere al erudiţiei, al profesiei, al temperamentului, al gradului de bunăvoinţă (ce

element important, totuşi) faţă de text, comentariul din subsol este modul prin care Budai-Deleanu însuşi îşi deschide textul spre beneficul teritoriu al permanentei interpretări.

***

Faptul că prima jumătate a secolului XIX nu a cunoscut *Ţiganiada* a întârziat, după cum s-a spus, dezvoltarea literaturii române cu aproape 50 de ani; asupra acestui lucru atrage atenţia şi G. Călinescu: „*deşi începută înainte de 1800, lasă în urmă ca învechite atâtea lucruri dintre 1830-1850*”[153]. Direcţiile extrem de novatoare pe care le-a deschis Budai-Deleanu ar fi putut schimba substanţial faţa literaturii scrise în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Dacă Budai-Deleanu observa lipsa epopeii eroice în literatura noastră, lipsă generată nu de absenţa faptelor eroice, ci de insuficienta maturizare a mijloacelor artistice, abia faza revoluţionar-istorică din jurul anului 1848 va consolida epopeea naţională. Avem de-a face cu un ciudat fenomen, parodia epopeii existând înaintea epopeii propriu-zise. Puţine sunt contribuţiile teoretice care urmăresc implicaţiile constructive ale textului lui Budai-Deleanu, text care nu a avut consecinţe imediate la nivelul perspectivelor estetice existente în epocă; deosebite din acest punct de vedere sunt ideile pe care le dezvoltă Paul Cornea în articolul *I. Budai-Deleanu – un scriitor de Renaştere timpurie într-o renaştere întîrziată* şi Savin Bratu în articolul *Locul «Ţiganiadei» în istoria ideologiei noastre literare*. Într-un fel, interpretarea lui Paul Cornea revoluţionează perspectiva asupra textului; el descoperă că Budai-Deleanu depăşeşte clasicismul, aproape negându-l: „*Nu ştim exact la ce s-a gândit scriitorul când s-a adăpostit precaut la umbra marilor modele, dar procedeul său seamănă cu o stratagemă*”[154]. Dincolo de faptul că orice demers parodic este, de fapt, o camuflare la umbra unui model, afirmaţia

lui Paul Cornea merită analizată cu atenţie. Orice demers parodic consistent, consistenţa fiindu-i generată de obligaţia de a depăşi cadrul strâmt al unei opere sau mode literare prin interogarea asupra legitimităţii estetice a unor forme literare, este o ieşire din limitele curentului cultural de care respectiva operă aparţine. Acest lucru nu este valabil în cazul parodiilor ocazionale, cu tentă de şarjă amicală, unde transformarea estetică superioară, specifică parodiei este înlocuită cu şicanarea literară. Demonstraţia lui Paul Cornea se construieşte prin sintetizarea elementelor textuale ce generează scoaterea de sub strâmta influenţă a clasicismului şi proiectarea lui în spaţiul spiritual al Renaşterii; edificatoare în acest sens i se pare perspectiva asupra iubirii, căci plasarea personajelor „*într-o zonă a materialităţii fără complicaţii*”[155] are drept efect existenţa unui erotism senzual, lipsit de complicaţiile psihologice din majoritatea poeziilor secolului XIX. Suspectă i se pare lui Paul Cornea şi permanenta raportare, făcută frecvent şi cu obstinaţie, la marile modele ale trecutului. Dar cea mai semnificativă observaţie pe care o face Paul Cornea şi care vizează coerenţa stratului parodic este cea referitoare la *distanţarea* la care obligă autorul *Ţiganiadei*: „*prin comentariu şi analiză, prin pasiunea sa militantă, autorul îl* [pe lector] *ţine tot timpul treaz, suscitându-l la reflecţie şi la formularea de poziţie în raport cu conţinutul lucrării*”[156].

Edificatoare i se pare lui Savin Bratu plasarea *Ţiganiadei* pe fundalul *certei dintre antici şi moderni* şi opţiunea modernă a autorului. Contrazicând opiniile care văd în Budai-Deleanu un discipol al clasicismului şi găsind în studiile lui Paul Cornea opinii ce coincid cu viziunea sa, Savin Bratu vorbeşte despre autorul transilvănean ca despre un subtil polemist, ce se plasează conştient în ideologia clasicismului doar spre a o

putea contrazice mai bine: „*sub masca procedeului clasic, Budai-Deleanu inovează, de fapt, anticlasicist*”[157]. Astfel, „*adnotările din subsolul Ţiganiadei ni-l arată tocmai ca pe un teoretician modern (evident, al secolului său)*”[158], iar elementele clasice existente nu au decât rol *travestitor*. Astfel privite lucrurile, observăm jocul duplicitar al autorului; parodia îi permite autorului să se plaseze, în siguranţă, în umbra unei tradiţii indiscutabile, şi de acolo să promoveze principiile moderne la care aderă.

Literatura română îşi face intrarea în ideologia secolului XIX prin această dublă purificare: de demonul eroismului, dar, în acelaşi timp, de viziunile minimalist-denigratoare asupra lui, existente în multe din poemele eroi-comice. Sensul final al textului lui Budai-Deleanu permite depăşirea limitativei prelucrări comice, anticipând conştiinţa modernă; nu doar prin această permanentă ondulare între afirmarea valorii eroismului şi moartea lui, ci şi prin subtila dimensiune filozofică ce înconjoară faptele lui Vlad şi statutul său ca individualitate umană. Depăşirea problematicii eroismului îi permite autorului o adâncire a semnificaţiilor textului spre trăsăturile condiţiei umane. Chestionarea filozofică generată de conştientizarea complexităţii umane transformă textul din glorificare a eroului în valorificare a omului, îndulcind statuia eroului cu tuşele fecunde ale umanului.

În textul lui Budai-Deleanu parodicul îndeplineşte mai multe funcţii: poate cea mai evidentă, reliefarea fiindu-i generată şi de perioada istorică, constă în deschiderea limbajului literar spre pătura vorbitorilor de rând; nu doar fapte din text sunt *ne-eroice*, ci şi multe din personajele sale vorbesc *ne-eroic*. Formula parodică îi mai permite lui Budai-Deleanu şi realizarea unei vaste sinteze a două tipuri de mentalităţi fundamental antagonice: cea a eposului eroic şi cea a eposului comic.

Privită drept verigă a dezvoltării literaturii române, opera scriitorului ardelean este de o acută modernitate; această însuşire îi este dată şi de luciditatea literară la care, din nou, orice demers parodic obligă. Debutând ca meditaţie asupra literaturii altora, opera parodică sfârşeşte prin a fi o tristă chestionare asupra propriului text şi asupra limitelor literaturii în genere.

Raportându-ne la evoluţia literaturii române şi la modul în care ea a valorificat *idealul eroic*, se evidenţiază un fenomen paradoxal: în vreme ce abordările serioase ale eroismului, epopeile, au rămas în fază incipientă şi nu au atins un nivel valoric solid, parodia eroicului e singura care s-a finalizat. Explicaţia ar consta într-o anumită apetenţă a literaturii noastre pentru *forme marginale* care, deşi se încăpăţânează să se sincronizeze cu *literatura centrală*, sfârşesc prin a întemeia ele însele o lume validă estetic.

LUMEA PARODICULUI CARAGIALESC

Există mai multe modalităţi de clasă parodică de care opera lui Caragiale uzează; întâlnim parodia limitativă a principiilor simbolismului şi instrumentalismului, distanţarea parodică de limbajul bombastic al contemporanilor şi al presei timpului său, dar şi de devierile estetice ale sămănătorismului. Toate acestea trădează atitudinea unui autor conştient de exagerările confraţilor, dar şi de limitările literaturii în general. Formele elementare ale parodiei sunt dublate în opera lui Caragiale de prezenţa unui parodic mult mai subtil, ce se contopeşte aproape cu scriitura originală a acestuia. Vom observa ulterior că multe din elementele ce configurează profilul *modern* al autorului sunt la origine raportări parodice; asumarea unui anumit tip de discurs, doar spre a fi mai apoi repudiat, abilitatea autorului de a-şi deschide textele spre genuri minore şi împletirea ne-discriminatorie a *literaturii înalte* cu *literatura*

de jos, carnavalescul lumii, dar şi cel al textelor sale sunt argumente ce susţin prezenţa masivă a dimensiunii parodice în opera lui Caragiale. De fapt, era imposibil ca un autor atât de ancorat în realităţile literare (şi nu doar în cele literare) ale timpului său să nu ia atitudine în faţa acestui complex fenomen, multi-stratificat sincronic şi diacronic, literatura. Creaţiile parodice mai îndeplinesc un rol în contextul operei caragialiene; fiind un autor care nu a avut mania teoretizărilor, Caragiale şi-a expus, de multe ori, principiile estetice prin subminarea parodică a ideologiilor literare la care nu adera, conturând adevărate *arte poetice indirecte* (Cornel Regman). De aceea, particularităţile scriiturii sale se configurează şi prin treptata negare a altor posibile forme de manifestare literară.

O altă trăsătură a parodicului din textele lui Caragiale este dată de alegerea ţintei dintre producţiile literare contemporane lui; această orientare are mai multe cauze şi, la rândul ei, generează mai multe tipuri de efecte. Dacă accentul parodic la Budai-Deleanu era pus pe un moment fundamental al evoluţiei literaturii universale, epopeea eroică, un moment aproape clasicizat în cultura umanităţii şi, de aici, extrem de bine cunoscut cititorilor, Caragiale parodiază texte literare ale timpului său; acest lucru explică, pe de o parte, nota dominant satirică a parodiilor sale, dar, pe de altă parte, dă informaţii utile despre cititorul virtual al textelor sale, complice la tenta parodică. Textele-ţintă ale parodiilor lui Caragiale nu mai au timp să se clasicizeze, ele beneficiază de o citare parodică la puţin timp de la producere, lucru ce sugerează şi o familiarizare mediată a lectorului cu manifestările literare ale momentului. Cititorul virtual este iniţiat să lege textul model de replica lui parodică. În cazul textelor publicate în revistele umoristice ale vremii, Caragiale realizează şi scurte puneri în temă ale cititorului,

spre a fi sigur că acesta nu ratează intenţia parodică. Ne-alegând texte-ţintă extrem de cunoscute, Caragiale realizează parodii mai subtile şi face din lectorul său un cititor specializat pe anumite aspecte ale pieţei literare. Acest lucru pune probleme şi pentru lectorul actual, pornit să identifice abordările parodice din textele marelui scriitor; plecăm de la premisa că, în cazul lui Caragiale, poate mai mult decât în cazul altui autor, este dificil de *prins* întotdeauna intenţia parodică, tocmai pentru că nu suntem suficient de familiarizaţi cu unele texte ţintă. În acelaşi timp, e greu de citit adevărata intenţie a autorului în momentul în care inserează un fragment de text; asupra acestui lucru atrage atenţia şi Maria Vodă Căpuşan: „*E greu de spus dacă fragmentele distincte în corpul operei sunt de fapt pre-texte, citate reale sau doar parodii*”[159]. Insuficient familiarizaţi cu contextul operei caragialiene, suntem siguri că multe din tuşele parodice ne-au scăpat, din cauza imposibilităţii de a stabili necesara legătură dintre parodie şi textul parodiat. Lucrurile devin cu atât mai complicate cu cât textul parodic caragialian nu se deschide doar spre manifestările literarului, ci el devine portavoce a unor fenomene culturale variate.

***

Creaţiile parodistului Caragiale se leagă întâi de colaborările lui la diferite periodice umoristice ale vremii; acest lucru explică de ce, cu câteva excepţii, criticii literari nu şi-au îndreptat atenţia şi asupra acestui compartiment al operei caragialiene, abandonând parodiile printre alte exerciţii literare facile. Ce e drept, multe dintre textele poetice nici nu ating un nivel valoric necesar, pierzându-se în mulţimea anecdotelor ieftine. Periodizările ce s-au făcut activităţii de parodist au avut drept criteriu gazetele la care Caragiale a scris. Astfel, Silvian Iosifescu identifică două perioade de activitate

parodică susţinută: „*În prima serie a **Moftului** există o revenire stăruitoare la simbolism şi, mai ales, la Macedonski, vizat şi în colaborările la **Ghimpele**. După 16 ani, în 1909, Caragiale a publicat în **Universul**, sub pseudonimul calamburistic A. Museus, **Primul mănunchi**”*[160]. Florin Manolescu identifică mai multe etape de manifestare a parodicului în creaţia caragialiană: „*După faza amuzant parodică din **Ghimpele** (1874-1875) sau din **Calendarul Claponului** (1878) şi după «farsa fantezistă» **O soacră** (reprezentată în 1883), cele mai numeroase şi mai importante dintre parodiile lui Caragiale au fost scrise sau publicate în ultimul deceniu al secolului XIX şi în primii ani ai secolului XX, între 1892 şi 1909/1910*”[161]. Parodia caragialiană îşi înmulţeşte treptat ţintele, de la autori umili sau celebri la stiluri literare sau ne-fixate literar încă. Acest lucru face mai dificilă discutarea parodicului caragialian, prin permanenta obligaţie de a-l diferenţia de satiră. Locul în care se termină parodia îngroşată ironic şi începe satira este extrem de greu de delimitat, mai ales că aceste două moduri de existenţă comică nu sunt soluţii literare ireconciliabile, de multe ori ele conlucrează armonios. Astfel, vom surprinde ipostaze textuale în care parodia devine instrument de lucru pentru realizarea satirei, după cum ironia îşi dispută mereu întâietatea cu parodia. Aceasta este, de fapt, dimensiunea esenţială a parodicului caragialesc, el îşi pierde frecvent caracterul gratuit şi se încarcă de sensurile corective ale satirei. Vom include astfel în teritoriul parodiei *imitaţia cu distanţă critică* a realităţilor fixate literar, în vreme ce de satiră s-ar lega criticarea realităţilor ne-fixate literar, făcută cu intenţie moralizatoare. Chiar şi această diferenţiere schematică merită unele amendări, făcute mai ales prin delimitarea noţiunii de *literar*; lucrurile se complică mai mult pentru că I. L. Caragiale a fost primul mare autor care a

deschis graniţele literaturii spre marele domeniu extra-literar. De fapt, Caragiale face trecerea de la literatură la text, înţelegând, pe urmele lui H. Plett, că noţiunea de text este mai cuprinzătoare decât cea de literatură.

***

Parodia cea mai violentă şi, poate, de aceea, mai puţin izbutită estetic este dată de plasarea declarat polemică *în contra* simbolismului, instrumentalismului, mai precis împotriva lui Macedonski. Multe din versurile lui Caragiale, mai puţin semnificative din punct de vedere valoric tocmai prin tezismul lor accentuat, sunt totuşi importante pentru reliefarea demersului parodic. Conştiinţă literară lucidă a timpului său, Caragiale sesizează exagerările şi le sancţionează parodic. Liviu Călin motivează orientarea parodică a lui Caragiale spre textele ce marchează simbolismul românesc prin lipsa lor de relevanţă artistică: „*începuturile curentului simbolist în literatura noastră sunt neglijabile, istoricul literar refuzându-le altceva decât inventarierea. Fire iritabilă şi cu intuiţie acută, lui Caragiale i-au oferit prin urmare prilejul, destul de facil, al parodiei*”[162]. Pe de altă parte, prin ceea ce repudiază parodic, Caragiale îşi declară, subînţeles, doctrina estetică. Astfel vede lucrurile Silvian Iosifescu, care explică parodierea simbolismului prin „*optica clasicizantă a lui Caragiale şi […] refuzul experimentului considerat excesiv*”[163]. Un alt motiv al distanţării parodice de simbolismul românesc este dat şi de sentimentele pe care le nutrea faţă de personalitatea aparte a lui **Macedonski**, de al cărui nume se leagă, totuşi, faza incipientă a simbolismului românesc. Poezii precum *Cameleon-femeie. Sonet colorist*, *Amiază maură. Simbolistă-orientală*, *Moartea protestantului. Baladă şi Sonet brutal. Simbolist-instrumentalist* sunt rezultatele atitudinii pe care parodistul

Caragiale o ia în faţa fenomenului simbolist şi a celui instrumentalist. Dezavuând preţiozitatea sinesteziilor simboliste, Caragiale îşi împănează coloristic textul *Cameleon-femeie*, dând şi un raport exact asupra numărului lor: „*În 14 versuri, 32 de noţiuni simboliste, dintre cari 9 pur vizuale, iar 23 propriu-zis coloriste şi dintre acestea 21 simple şi 2 compuse (nota poetului)*". Imitând prin distanţare ironică maniera de a versifica mizând pe puterea imaginilor, Caragiale îşi subordonează textul dorinţei de a insera cât mai multe expresii coloristice: „*De-a ei priviri focoase ar fi roşit sihastrii/ Păliţi, chlorotici, vineţi de greul bătrâneţii*". Autentice exerciţii stilistice, poeziile de această factură dezvăluie un Caragiale capabil să acopere nebănuite sfere ale literaturii, chiar dacă se apropie de ele cu dezarmantele instrumente ale parodiei.

Dulcea cufundare în lumea simţurilor, cum apare în *Thalassa* macedonskiană sau în alte poezii ale aceluiaşi autor, este surprinsă parodic şi în textul lui Caragiale, *Amiază maură. Simbolistă-orientală*. Dominanta imagine a încremenirii în senzualitate: „*În aer e lene…Amiază de vară,/ E pâclă greoaie de plină Sahară*", cu care debutează şi se încheie poemul, este denaturată prin anecdoticul facil: tensiunea existentă între cele două *tigrese rivale* ce luptă pentru atenţia unui singur bărbat. Tot pe Macedonski, mai precis pe ineditul său personaj, Thalassa, îl vizează Caragiale şi în poemul *Thalassa*. Ceea ce construise mentorul de la *Literatorul* la nivelul simbiozei dintre personaj şi insulă, la nivelul prea-plinului de simţuri cu care este încărcat atât personajul cât şi cadrul natural, Caragiale de-construieşte folosindu-se de ironie şi de echivocul sexualităţii. Dacă Thalassa macedonskian îşi poartă cu superbie sensibilitatea de poet, Caragiale îl degradează, retezându-i miticele aripi şi aducându-l pe terenul dezavantajelor fizicului:

„*Ridică fruntea cheală spre clarul disc al lunii*”. Senzualitatea din textul ce se vrea *epopee a simţurilor* cunoaşte la Caragiale celălalt aspect, al actului biologic; pentru ca anihilarea parodică a textului ţintă să fie cât mai desăvârşită, Caragiale poetizează cu o sinceritate şi o bună-credinţă suspecte:

„*Şi-acum, când de lumină un sentiment confuz*
Se culcă peste lume ş-o-mbracă-n poezie,
Aedu-şi ia în mână spasmodicul topuz
Şi-azvârlă către stele stropiri de ambrozie”.

Săgeţile parodistului Caragiale nu se îndreaptă doar spre Macedonski, ci şi spre discipolii acestuia, uniţi prin principii artistice comune. Textul lui Caragiale, *Baladă. Simbolistă-macabră*, parodiază întrunirile de la „Literatorul”, dominate de orgolioasa personalitate macedonskiană, dar şi *armoniile imitative* prezente în textele poetului. Semnându-şi textul cu numele Macabronski, Caragiale se foloseşte, astfel, de numele pe care colaboratorii *Moftului romîn*, dar şi alţi gazetari literari i-l dădeau lui Macedonski. Pe ideea macabrului ostentativ cultivat de discipolii de la „Literatorul” îşi structurează şi Caragiale textul; mizând pe jocuri de cuvinte, *este bardul cel macabru*, şi pe un scenariu lugubru, autorul demistifică pozele de suprem iniţiat ale lui Macedonski: „*Din nou naşte ca din pântec/ Şi începe să se-nspire*”, „*Ţara va deschide-Olimpul/ Ca să intru eu cu mine!!*”. Peste acest iluzoriu spectacol al vanităţii omeneşti, Caragiale lasă să cadă, ca un răsunet sec, versul din *Înmormântarea şi toate sunetele clopotului*: „*Leg an d-an, leg an van d-an*”. Considerat „*parodie a genului macabru, cultivat într-o vreme la Literatorul şi, ulterior, de baladistul şi madrigalistul Cincinat Pavelescu*” de către autorii capitolului *Note şi variante*, ce însoţeşte ediţia critică întocmită de Al. Rosetti ş.a., textul *Moartă!...Baladă* se construieşte pe dimensiunea patetismului facil şi

exagerat; gesturile teatrale şi ieşirile plângăcioase ale unui *El* generic se păstrează până în finalul textului: „*Danga-langa, langa-danga!/... S-a sfîrşit! Convoiul pleacă./ ...O! ...viaţă!... lume!... Dacă... / Langa-danga, danga-langa...*”. Aceste parodii caragialiene au rolul de a furniza pieţei literare româneşti un alt fel de abordare a principiilor literare novatoare, de multe ori receptate doar în forma lor exterioară şi lipsite de necesara profunzime artistică. Ţinta parodiilor lui Caragiale nu o constituie simbolismul şi instrumentalismul în sine, ci însuşirea lor schematică de către mulţi dintre poeţii şi versificatorii vremii. Obsesia poeţilor români de a se lăsa duşi de valul ultimelor mode poetice, fie că ele corespund sau nu lirismului pe care ei îl practică este astfel dezavuată parodic de Caragiale.

Galeria celor vizaţi parodic de Caragiale nu-l include doar pe Macedonski şi discipolii săi, ci cuprinde nume ca Delavrancea, Bolintineanu sau Vlahuţă. Legendele istorice ale lui *Bolintineanu* sunt parodiate în câteva texte din volumul *Primul mănunchi (Poezii semnate de A. Museus)*. Pseudonimul de care se foloseşte Caragiale duce cu gândul la o multitudine de interpretări: trimite la A. De Musset, la un *muzeu* al unor autori români, dar, mai ales, fundamentează sensul comic, *amuzamentul* literar. Degradarea parodică în *Crucea şi semiluna* se produce la mai multe niveluri; primul, şi cel mai şocant, este dat de abandonarea dorinţei de neatârnare:

„*Deci, năframă albă într-un băţ să puneţi*
Şi la turc să mergeţi îndată, să-i spuneţi,
Că capitulaţii bucuros semnez;”.

Renunţarea la patriotismul declamator este cu atât mai paradoxală cu cât nimic din discursul anterior al lui Mircea nu lăsa să se întrevadă o astfel de hotărâre. Cunoscutul clişeu romanţat al sfatului dintre domn şi căpitanii oştii, ţinut în seara de dinaintea bătăliei, devine o hărmălaie tip

Ţiganiada în care „*toţi vorbesc în parte, nimenea n-ascultă*”. Însuşi numele personajului îi permite parodistului dinamitarea statutului de erou absolut: „*Va vedea că Mircea nu-i un invalid!/ Ce e drept mă cheamă Mircea cel Bătrân,/ Dar am suflet tânăr…*”. Demitizarea aurei istorice se face, la nivel lexical, prin intervenţia brutală a neologismelor, aşa cum se întâmpla în versurile anterioare sau în ceea ce ar trebui să fie mărturisirea sfintei datorii de domn: „*De-a mea misiune sacră-s conştient*”. Obişnuitele comparaţii nobile, ce proiectează evenimentele pe axa eternităţii, coboară în banalul casnic: „*Luna străluceşte ca o lampă mare*”. Dincolo de textele lui Bolintineanu, Caragiale vizează moda romanţării istoriei, prin fapte exemplare şi vorbe memorabile, prin retorismul excesiv al discursurilor. Această opţiune estetică re-apare şi în teoretizările asupra condiţiei teatrului, prin respingerea teatrului romantic şi a lungilor tirade retorice care, în viziunea lui Caragiale, distrug sufletul dramatic al piesei.

Dacă ar fi să păstrăm continuitatea ţintelor parodice caragialiene, referindu-ne la alţi autori care au căzut sub pana nemiloasă a marelui dramaturg, cu siguranţă ar trebui să-l aducem în discuţie pe Delavrancea. Dacă parodiile ce-l vânau pe Macedonski puneau, implicit, şi problema simbolismului şi a instrumentalismului, folosindu-se de Delavrancea, Caragiale îşi mărturiseşte neaderenţa artistică la ideologia sămănătorismului. Este important şi util de precizat în acest moment că abordarea parodică pe care Caragiale o face unor autori şi unor mode estetice nu este întâmplătoare, nu se explică prin capricii de moment, prin simpatiile şi antipatiile acestui coleric autor; Caragiale foloseşte pedepsirea prin parodie pentru a-şi enunţa doctrina literară, pentru a teoretiza pe marginea exagerărilor din literatura timpului său. Era firesc ca un autor care a refuzat

cu obstinaţie retorismul, pe care l-a repudiat în multe din textele sale teoretice, să se distanţeze parodic de operele literare construite pe un astfel de principiu.

Este cazul textului *Smărăndiţa. Roman modern*, parodie după textul lui Delavrancea, *Sultănica*. Precizarea *roman modern* poate fi interpretată în două sensuri: unul ironic, Caragiale mimând participarea la efervescenţa voit *modernă* a literaturii sămănătoriştilor, şi unul tipologic, căci transformarea parodică pe care autorul o face textului-ţintă permite ieşirea acestuia din sferele strâmte ale tradiţionalismului neaoş. Îndrăzneala caragialiană de a chestiona acest tip de artă profund naţională este semnul depăşirii specificului etnic şi al încadrării pe coordonatele universale ale esteticului.

Intenţia parodică este enunţată chiar din ştirea din „Moftul", ce anunţă tematica textului: „*Ce şi cum e Smărăndiţa? Smărăndiţa este o fiică din popor, care cade victima amorului, dar care din nobilele ei sentimente ştie să se ridice. […] Ea îşi răzbună. Cum? Într-un mod oribil, dar demn; într-un mod criminal, dar legitim. Îşi răzbună, îşi face datoria şi moare fără să plângă…*". Seria de paradoxuri ce pare a motiva comportamentul personajului devine o acută ironie la adresa moralităţii excesive a sămănătoriştilor, care sacrificau esteticul de dragul eticului şi al etnicului. Imposibilitatea acestor autori de a conştientiza grava eroare estetică în care se complăceau este parodiată mizându-se pe puterea paradoxurilor; tipul de paradox existent aici, *oribil, dar demn* şi *criminal, dar legitim* constă în *travestirea unui raport de opoziţie într-un raport de echivalenţă*.

Toată patetica încredere a sămănătoriştilor în puterea şi puritatea morală a ţăranilor, în pofida faptelor comise, îşi primeşte în această succintă prezentare replica parodică. Fidel modelului,

Caragiale păstrează culoarea locală; de fapt, o supralicitează în aşa măsură încât aceasta îşi pierde rolul funcţional şi îşi trădează statutul de artificiu. Prezentarea ne-motivată a aspectelor de viaţă sătească, înşiruite aproape demonstrativ, realizează o subminare iscusită a pitorescului pe care mizau sămănătorişti; astfel, „*Smărăndiţa aduse din odăiţa lor de culcare o pernă şi o rogojină, o aşează pe prispă, pe dasupra rogojinii puse un plocat, peste plocat o scoarţă, pe urmă o velinţă, şi pe dasupra un chilim*". De cele mai multe ori, firul narativ este suspendat pentru ca fraza să permită inserţia descrierilor etnografice: „*Smărăndica vine încet ştergându-şi ochii negri cu şorţul alb, cusut cu flori mărunţele de jur împrejur peste tot* (s.n.)". Imaginea creată are un pronunţat caracter tezist, aceste aglomerări demonstrative accentuând impresia de inautenticitate.

De aceeaşi boală a lipsei de credibilitate suferă şi cele două personaje, mama Ilinca şi Smărăndiţa, veritabile apariţii angelice, ce levitează într-un spaţiu idilic conturat: „*Iar Smărăndiţa mamii Ilinchii mergea cu Murgana la apă, s-o adape, şi cânta un cântec duios, plîngător, o doină jalnică, molatică, domoală, pătrunzătoare, de răsuna peste toată valea-nverzită, înflorită şi smălţată cu brebenei, viorele, didiţei şi micşunele, galbene, roşii, albastre, pestriţe de toate neamurile şi de toate feţele*". Parodia retorismului atinge apogeul în acest text, unde un narator rătăcit prin dantelăriile textului pierde contactul cu viaţa personajelor sale. Încăpăţânarea de a spune şi totul, şi frumos are evidente consecinţe rizibile, generate şi de neobositele serii sinonimice: „*ea nu vrea să se mai uite, să privească, să vază*", „*un miros îmbătător, adormitor, omorâtor de dulce, ameţitor*", „*sufletul ei chinuit, mâhnit, zdrobit*". Naratorul se pierde printre multele-i vorbe, astfel încât ajunge să facă jocuri de cuvinte sau să uite de unde a plecat şi să se rătăcească într-o detaliere

inutilă a termenului cu care se compară: „*cu părul galben-auriu ca spicul grâului copt, răscopt, tocmai cum e bun de secerat, cum e pîinea a bună de mâncat şi-i place puiului golaş de pitpalac să-l ciugulească şi să-l înghiţă pe nemestecate în guşa lui îmbrăcată în puf bogat, moale şi dulce*". Boala de care sufereau mulţi din autorii timpului său, retorismul excesiv, este frecvent dezavuat parodic în textele sale; în legătură cu acest lucru, Maria Vodă Căpuşan surprinde specificul procedeului: „ *Există […] o forţă de inerţie a clişeelor: odată pronunţat un cuvânt aparţinând unei formule stereotipe, se declanşează, ca prin minune, un întreg mecanism, curge fără zăgaz contextul din care face parte de obicei; el trage după sine masa celorlalte vorbe, cu care se învecinează îndeobşte, chiar dacă, în cazul de faţă, ele se justifică sau nu"*[164]. Acest ciudat fenomen îşi are explicaţia în ruptura existentă între eul vorbitor şi cuvânt, relaţie pe care o vom dezvolta ulterior.

Ţinta parodiei în *Smărăndiţa* e clară, căci textul lui Caragiale este un dicţionar de clişee sămănătoriste; atmosfera edulcorată contaminează şi intenţia de suspans, dibaci parodiată prin întrebări retorice ce trădează caracterul pueril:

„*De ce plînge Smărăndiţa?…De durere!*

De ce o durea pe Smărăndiţa?…O durea că se gîndea…

La ce se gîndea Smărăndiţa?…

La ce?… ".

Opoziţia dragă sămănătoriştilor între puritatea vieţii ţăranilor şi pervertirea moravurilor orăşenilor capătă în textul lui Caragiale forma unui schematism demonstrativ, simplitatea vieţii celor două femei fiind distinct pusă în paralel cu petrecerea deşănţată de la casele boiereşti în partea a V-a a textului. Atitudinile auctoriale pe care le trădează textele parodiilor sunt diferite; ele pot varia de la simpla demolare polemică a altui text până la întrebări legate de validitatea estetică a

propriului text, această maturizare a atitudinilor fiind în strânsă legătură cu schimbarea sensibilităţii literare, pe care o produce fiecare epocă. Din acest punct de vedere, *Smărăndiţa* lui Caragiale trădează doar repudierea clară a unor clişee, între autorul parodist şi text nu există reală comuniune artistică, autorul Caragiale nu crede în puterea artistică a stereotipurilor pe care le inserează în text. Dacă Budai-Deleanu *desacraliza* statutul epopeii prin diferite manevre de transformare, plasându-se conştient în inima modelului şi de acolo începându-şi propria lucrare, demersul său fiind aproape o demonstraţie a modului în care mijloacele literare evoluează prin re-discutarea vechiului, histrionul Caragiale are un mod cu totul diferit de a se raporta la textul ţintă, plasându-se, ironic, deasupra lui. Bineînţeles, avem de-a face şi cu texte-ţintă de valori diferite: epopeea eroică *versus* textul lui Delavrancea, de aceea atitudinile parodistului variază şi în funcţie de valoarea modelului. Textul lui Caragiale este un exerciţiu de retorică à la Delavrancea, naratorul *Smărăndiţei* jucând cu seninătate rolul autorului sămănătorist. El nu glorifică trăsăturile scrisului lui Delavrancea, dar, abordându-l parodic, supune opera acestuia unei examinări critice; astfel, detaliile etnografice, ritmul lent al evenimentelor, capacitatea de a inunda firul evenimenţial cu descrieri minuţioase sunt particularităţile hiperbolizate ale scrisului lui Delavrancea, care, tocmai pentru că sunt accentuate parodic, se reîntorc astfel consolidate la textul de bază. Dacă originalitatea *Ţiganiadei* lui Budai-Deleanu se năştea din re-valorificarea trăsăturilor epopeii, în cazul parodiilor lui Caragiale îndreptate spre Delavrancea avem de-a face cu o necesară curăţare de clişee dominante. Abordarea lor parodică stipulează atât importanţa lor, căci altfel nu s-ar explica parodierea, cât şi demodarea lor, căci

fixarea în parodie este o excelentă formă de mumificare a acestui tip de literatură.

Tot sămănătorismul idilizant este vizat şi în textul explicit intitulat *În pustiul lumii mari*, text inclus în *O cronică de Crăciun*…. Atitudinea lui Caragiale faţă de acest tip de texte ia forma rafinată a ironiei: textul este scris „*fără cea mai mică ştersătură sau îndreptare*”, „*totul, silabă după silabă, trebuie cu scumpătate respectat*…” şi, bineînţeles, *la fila o sută*, se sfârşeşte mult *prea degrabă*. Povestea în sine e extrem de simplă şi comună tuturor textelor sămănătoriste: *el*, scârbit de falsitatea lumii, o descoperă pe *ea*, neîntinata (mult prea) păstrătoare a sfintei cuviinţe. Din text nu lipsesc „*descripţia amănunţită a tuturor străvechilor datine române, atît de originale şi de pitoreşti*…”, la fel cum din comentariul autorului nu lipsesc punctele de suspensie, ce-i trădează intenţia de a ridiculiza obiectul.

Opera lui Delavrancea, mai precis textul acestuia, *Stăpânea odată*…, face ţinta parodiei şi în textul *Dă-dămult… mai dă-dămult*. Parodierea formulelor basmului cade în plan secund, pentru că însuşi textul lui Delavrancea este o alterare a basmului, lucru care ar explica şi orientarea lui Caragiale spre acest autor. Parodierea textului este făcută prin alterarea elementelor lui semnificative, dar şi prin distrugerea structurii sale extrem de coerente, Caragiale divizând textul în scurte fragmente; firul narativ este mai mult ghicit decât dezvoltat, căci accentul cade pe dialoguri ce ating absurdul. Această structurare a textului este susţinută şi de specificul naratorului. Obişnuitul povestitor omniscient din basm este înlocuit cu un narator ce nu-şi mai domină personajele şi evenimentele în care acestea sunt implicate, ci descoperă şi el, o dată cu eroii săi, care este adevărul. Pe de altă parte, parodierea omniscienţei naratorului din basm se realizează prin detalierea unor evenimente ce se vor desfăşura în viitorul

îndepărtat, fără legătură cu evenimentele din basm. Fie ştie mult prea mult, fie ştie mult prea puţin, naratorul lui Caragiale este replica parodică a naratorului de basm. Conturând personaje de basm cu nume originale, naratorul le adaugă acestor nume iniţiale altele, de o proveniență contradictorie:

„*Dă-dămult, mai dă-dămult stăpânea o împărăţie fără margini Barlaboi-împărat, ce-i mai zicea şi Ciungu-mpărat…*

Dă ce-i mai zicea şi Ciungu-mpărat?…

Iac-aşa! Îi mai zicea de pe când era tinerel şi Ciungu-mpărat, fiindcă mai târziu era să-şi *piarză o mână… în război…*".

Formulele ritmate cu care ne obişnuise basmul cunosc în textul lui Caragiale varianta parodică, prin rimarea forţată şi extrem de ne-artistică a unor cuvinte: *Barlaboi / în război*, *în duel / vai de el*, *a nost / anost / rost / a fost*. Degradarea universului de basm este făcută şi prin introducerea unor neologisme cu forme alterate, dar şi prin exprimarea extrem de colocvială: „*Hatunci dacă nu vei hi hingrat, hai să te emancipez!*". Rigiditatea formulelor de basm cunoaşte şi ea alterarea comică; scoase din context sau supralicitate, ele îşi trădează schematismul: „*mama o lua în braţe, o săruta şi o strângea tare, mai tare, foarte tare, mai tare decât putea*", „*Şi eu încălecai pe şa, de trei ori m-am pus ş-aşa ş-aşa şi am căzut de pe ea*". Formulele mediane din basmul tradiţional, ce asigurau coerenţa evenimentelor şi re-stabileau relaţia cu lectorul, se regăsesc aici prin permanentele crize de leşin ale împărătesei, ce închid magistral numeroase tablouri. Naratorul acestei parodii are un statut ambiguu: pe de o parte, se vede prizonierul unor formule clişeu, de care nu se poate elibera decât prin demascarea lor ironică, pe de altă parte, este silit să execute acest procedeu de demascare chiar în tiparele textului-gazdă. O re-contextualizare

degradantă a basmului arhetipal întâlnim şi în textul *Olga şi spiriduş*, realizată prin plasarea evenimentelor în spaţiul cunoscut al Bucureştilor şi prin dedesubturile erotice ale relaţiei Olgăi cu unchiaşul. Parodiind naivitatea dialogului din textul lui Delavrancea, Caragiale construieşte în *Dă-dămult…mai dă-dămult* un dialog nu doar comic, ci chiar absurd, asemănător celui pe care-l cultivă în textul *Căldură mare*:

„*– De ce mârâie Lăbuş, mamă?*
– Că nu s-ajunge, mamă.
Cu ce să s-ajungă?
Cu laba.
Şi cu mai ce?
Cu botul.
Unde să s-ajungă, mamă?
Unde s-a ascuns purecele, mamă.
Unde s-a ascuns?
Unde nu-l ajunge.
De ce să-l ajungă?
Ca să se scarpine.
De ce să se scarpine?
Că-l mănâncă".

De cele mai multe ori, parodiile sunt texte lipsite de binecuvântarea ne-condiţionată a autorului lor; construite din elemente de care parodistul se foloseşte tocmai spre a le repudia, parodiile au un statut paradoxal. Pe de o parte, ele sunt rezultatul opţiunii estetice a autorului, o opţiune fundamentată tocmai prin subminarea ironică a modelului, iar, pe de altă parte, această subminare se face prin preluarea elementelor anterioare. Această preluare poate varia de la simpla citare, unde este greu de ghicit dacă este făcută cu evlavie sau cu detaşare polemică, până la transformarea aproape totală, care face imposibilă recunoaşterea modelului. La această ultimă situaţie se referă şi Bahtin: „*În literatura universală există, probabil, destule asemenea opere al căror caracter parodic astăzi nici măcar nu-l bănuim.*

Probabil, în literatura universală există foarte puţine cuvinte rostite fără rezervă, pur monovocale"[165]. Textele scrise cu o declarată şi evidentă intenţie parodică, cum este şi cazul textului *Dă-dămult…mai dă-dămult*, suferă de pe urma tezismului lor, din cauza relaţiei reci pe care o stabilesc cu autorul lor. Ele nu sunt rezultatul afecţiunii auctoriale, ci consecinţa unei orientări maliţioase spre un autor sau o şcoală literară. De acelaşi simptom al înstrăinării de autorul-tată suferă şi acest text din Caragiale. Am putea afirma că aceasta este situaţia parodiilor satirice, unde parodistul vizează anihilarea unui anumit mod de a face literatură. Servind scopului pentru care a fost scris, dezavuarea scrisului lui Delavrancea şi a particularităţilor basmului, acest text nu există decât ca o prelungire critică a textelor anterioare. Am putea spune că, paradoxal, este multă tristeţe în lumea parodiilor: palide copii ale unor originale pe care le denigrează, ele nu sunt cultivate pentru ele însele, ci pentru permanenta raportare la originale.

***

Trebuie precizat că nu toate replicile în versuri pe care Caragiale le dă versificatorilor vremii sunt făcute cu instrumentele parodiei, multe dintre ele fiind pastişe ale respectivilor autori. Diferenţiem astfel pastişa de parodie prin fidelitatea faţă de textul iniţial şi încercarea, prefăcut pioasă, de re-creare a originalului. Texte precum *Steaua*, care face trimitere la Eminescu, sau *Boul şi viţelul*, care se revendică de la fabula lui Grigore Alexandrescu, nu urmăresc discreditarea unităţii textuale a textelor de bază, nici evidenţierea artificiului din structura lor, ele sunt aproape nişte exerciţii poetice, în aceeaşi manieră cu originalul. Detaşarea ironică ce ar genera intrarea textelor în sfera parodicului lipseşte, ea fiind înlocuită cu selectarea particularităţilor stilistice şi re-aranjarea

lor într-o altă formă, textul rezultat fiind mai detensionat, mai diluat decât textul de bază. Cele două pastişe la care ne-am referit sunt generate de atitudini diferite; în primul caz pare a fi vorba de o re-facere admirativă a textului eminescian, în vreme ce a doua pastişă pare a fi un tribut adus ideilor permanent valabile din textul acestei fabule. Oricum, gestul este incert.

Un statut aparte, dat de plasarea la graniţa dintre pastişă şi parodie, îl are textul *Noaptea învierii*. Catalogările critice de care el beneficiază variază de la a fi considerat *autopastişă pornind de la* ***O făclie de Paşte***, sau text ce parodiază nu *O făclie de Paşte*, „*ci stilul sămănătorist, cu torente adjectivale şi comentarii şovino-moralizatoare*”[166], cum îl vede Silvian Iosifescu. El motivează această etichetare prin specificul subiectului, „*care capătă aici altă croială*”[167]. El are parţial dreptate, pentru că, într-adevăr, textul nu se distanţează ironic de predecesorul său. Construit cu datele esenţiale ale textului de bază, personaje, cadru, evenimente, el stă docil în umbra mult mai cunoscutului înaintaş. Lipsa finalităţii comice ar putea fi un alt argument ce ar susţine aspectul de pastişă şi nu de parodie, deşi vom întâlni la Caragiale multe texte în care parodiei îi lipseşte intenţia comică.

În acelaşi timp, *Noaptea învierii* poate fi privită şi ca o subtilă parodie, cu două ţinte chiar, autorul teoretizând pe marginea distincţiei *literatură serioasă* / *literatură ne-serioasă*. Intenţia parodică e evidentă chiar din *Notiţa explicativă*, unde Caragiale îşi recunoaşte ironic greşeala de a nu fi făcut literatură serioasă până în acel moment şi se decide să înceapă cu acest *gen la modă*, novela. Simpla plasare printre autorii care scriu opere *la modă* este ironică şi atrage atenţia asupra tentei parodice; apariţia acestui text ar putea fi explicată şi prin dorinţa lui Caragiale de a mima arta contemporanilor săi, în acest sens, transformându-şi textul iniţial până la limita facilului, pentru ca

acesta să corespundă tabloului general al epocii. Legătura strânsă dintre secvenţele textului iniţial dispare aici, fiind înlocuită cu simpla lor juxtapunere, parcă un pic forţată. Acest fapt ar avea două posibile explicaţii, în funcţie de perspectiva asupra textului. Dacă receptăm textul ca o pastişă, el nu ar mai putea avea tensiunea textului la care se raportează, pentru că este fundamental imitaţia lui. Dacă vedem în *Noaptea învierii* o parodie a textului *O făclie de Paşte*, observăm că autorul neglijează toate momentele cheie din textul anterior. Ceea ce era în *O făclie de Paşte* tensiune maximă şi gradare în culminare a acţiunii devine aici relatare fadă, care înăbuşă orice urmă de suspans. Retorismul accentuat şi formulările redundante cu care debutează textul trădează histrionismul literar al lui Caragiale; deşi pare o parodie a stilului laconic din textul iniţial, distanţându-se de *O făclie de Paşte* şi asemuindu-se contemporanilor, fragmentul incipient parodiază, de fapt, formulările grandilocvente din literatura timpului său. Mimând dorinţa de a fi precum ceilalţi, Caragiale *scrie* şi el exaltat sub impulsul unui copleşitor sentiment al naturii: „*O! primăvară, juneţea anului! O! juneţe, primăvara vieţii. O! nouă şi sublimă antiteză!*”. Degradarea parodică a textului iniţial se realizează printr-un întreg arsenal de artificii pe care le foloseau scriitorii timpului său. Exaltarea patetică generată de „*natura, ca o mireasă răpită*” rupe alianţa dintre cadrul natural şi cel evenimenţial, creând impresia de artificiu strident. Fragmentul măiestrit lucrat din *O făclie de Paşte*, în care Leiba Zibal visează cu ochii deschişi cum nebunul îi ucide nevasta şi copilul, este dezavuat ironic în replica parodică a textului prin distanţarea naratorului de trăirile personajului său, pe care le consideră exagerate: „*Pînă acolo mergea groaza laşului jidan, că visa ziua-n amiaza mare că cineva îl atacă, în faţa lumii întregi, că un nebun furios vine*

în faţa unei mari mulţimi de oameni să strivească, sub ochii lui, capetele copilului şi balabustei lui unul de altul şi să le confunde ca pe nişte ouă moi. Teribil! Oribil! Înfiorător!”. Plasarea celor trei exclamaţii la finalul fragmentului îl coboară la nivelul patetismului ieftin, reducându-i semnificaţiile la sentimentul de oripilare pe care *lumea bună* îl manifestă în faţa cazurilor patologice. Acest tip de exclamaţii mai apar pe parcursul textului, parodiind ipostaza naratorului moralist, vădit deranjat de caracterul bolnav al personajelor sale: „*momentul oribil*”, „*se ştie că bandiţii în genere sunt laşi*”.

Acest tip de parodie lipsită de finalitate comică, pe care o cultivă Caragiale este specifică modernismului. Conştiinţa literară modernă nu se mai îndreaptă cu un ochi amuzat spre tradiţia literară cu intenţia de a-i deconspira exagerările pentru că parodia devine prilej de obiectivare a propriilor artificii artistice. De fapt, *Noaptea învierii* este o lectură lucid-critică pe care autorul o face textului său, *O făclie de Paşte*, dar şi contextului lui literar. Numai re-evaluarea critică a textului anterior permite parodiei să-i ofere acestuia o imagine complementară. Mai mult decât text ce-l exclude pe cel precedent prin denunţare parodică, *Noaptea învierii* este o variaţiune a aceleiaşi teme, o dezvoltare într-un registru mai puţin grav a unui nucleu epic similar. Dacă Budai-Deleanu îşi prezenta *jucăreaua* prin raportare la operele serioase ale altor predecesori, Caragiale, o conştiinţă modernă scindată nu dramatic, ci jucăuş-ironic, se dedublează, cumulând atât atributele autorului de literatură serioasă, cât şi pe cele ale autorului facil, la modă. Ca şi în cazul lui Budai-Deleanu, *toposul modestiei* devine parte a unui amuzat joc de afirmare a propriei valori.

Dintre numeroasele trăsături ale ironiei caragialeşti ne interesează cele care nuanţează parodicului pe care-l cultivă acest autor. Dincolo

de substratul ironic pe care se construieşte orice demers parodic, există în textele lui Caragiale o *ironie funcţională*, prin care cititorul este permanent avertizat asupra intenţiei parodice. Această atenţionare se realizează şi prin mijloace grafice, scrierea cu italice, semnul exclamării sau puncte de suspensie.

***

Trăind într-o epocă în care limbajul gazetăresc o luase razna şi fiind el însuşi om de presă, Caragiale avea perspectiva realităţii de dincolo de cuvinte, într-o încercare nu disperată, dar amuzată, de a se întoarce la umilul eveniment ce a declanşat nebunia jurnalistică. Răspunzând la întrebările unui gazetar, în textul *Câteva păreri anonime*, Caragiale deschide seria şarjelor ironice la adresa agramatismelor articolelor din presă. Texte precum *Rezbelul*, *Prospătură*, *Ultimele gogoşi calde* parodiază senzaţionalul inventat şi patetica goană după noutăţi de care abuzau şi abuzează majoritatea gazetelor. Ştirile despre război conţin informaţii ilogice, ce doar îmbracă iluzoria haină a actualităţii: „*Soldaţii turci cari n-au murit încă tot mai trăiesc, şi cei cari nu sunt deloc bolnavi sunt foarte sănătoşi*”, „*Vapoarele turceşti umblă pe apă, şi cînd nu umblă… stă pe loc – iar oastea rusească stă pe uscat, şi cînd nu stă… umblă*”. Absurdul din lumea lui Caragiale este consecinţa unei profunde conştientizări a mecanismului ce funcţionează în gol, unde indivizii au doar iluzia faptului că participă la Istorie. Cu cât e mai mare depărtarea de evenimente, fie ele majore, de factură istorică, fie banale evenimente cotidiene, cu atât personajele mimează mai mult implicarea lor decisivă în tot ce se întâmplă; cu cât sunt mai manipulate – şi mă întreb dacă asta nu este o culme a manipulării – cu atât personajele insistă mai mult pe puterea lor şi cred orbeşte în libertatea lor decizională.

Un text precum *Boborul!* este atent construit la nivelul inserţiei parodiei limbajului gazetăresc. Vocea naratorială, tocmai pentru că este impregnată ironic, dezvoltă condiţiile în care s-a născut şi-a murit Republica de la Ploieşti. Parodia intervine în momentul în care românescul *zaiafet* este proiectat pe fundalul revoluţiei şi-i devine credibilă parabolă; gazetarul înfocat de ideea schimbării, pe care-l ironizează naratorul, vede în detaliile ordinare spiritul politic: „*Boloboacele golite se rostogolesc hodorogind departe, ca nişte ruginite instituţiuni ce nu mai corespund exigenţelor moderne, şi, în locul lor, se-mping cu greutate alte alte boloboace pline, ca nişte reforme pe cari le reclamă spiritul progresist al timpului şi interesele vitale ale societăţii. Ce veselie! ce avânt! ce entuziasm!...A! sunt sublime momentele cînd un popor martir sfarmă obedele şi cătuşele tiraniei şi, aruncîndu-le departe, tare de dreptul său, fără ură, uitând trecutul odios, închină des, dar sincer, pentru sfânta Libertate şi – te pupă! O!*”. După o astfel de cugetare, spunem şi noi împreună cu personajele lui Caragiale: „*C’eşti copil?!*”. Desfiinţarea prin parodie se realizează în acest pasaj la mai multe niveluri; un prim nivel este constituit de parodierea retorismului gazetăresc, căci, în beţia de cuvinte a naratorului, simple butoaie devin simboluri ale dorinţei politice a poporului. Discursul naratorului se formează dintr-o serie de clişee din presa vremii: *sublime momente*, *popor martir*, *cătuşele tiraniei*, *sfânta Libertate*. Un alt nivel al subminării prin parodie este realizat de interpretarea acestei vulgare petreceri ca o mişcare de revoltă, în acest sens, punctele de suspensie marcând trecerea de la eveniment la semnificaţia lui ideologică. Compromiterea definitivă a ideaticii politice şi căderea în trivialul bahic este realizată chiar în finalul fragmentului prin formularea *te pupă*, ce

coboară *înaltele idealuri* în zona comportamentului grosier.

Dezvoltând trăsăturile moderne ale scrisului caragialian, Al. Călinescu surprinde o trăsătură esenţială a acestuia: „*opera lui Caragiale ilustrează, la modul cu adevărat exemplar, întrepătrunderea dintre viaţa cotidiană şi literatură şi, pe de altă parte, raporturile dintre genurile canonizate şi cele «joase»*”[168]. Este o mişcare aproape inversă, dar în acelaşi timp complementară, celei pe care o face parodia în mod obişnuit; dacă demersul parodic tradiţional este cel prin care se produce *de-canonizarea* operelor şi stilurilor cunoscute, în cazul acestei valorificări a formelor literare *joase* se urmăreşte *canonizarea* lor. Nu o canonizare sinonimă cu intrarea forţată pe teritoriul literaturii, ci una care vizează o profitabilă regenerare a formelor şi stilurilor literare.

Mecanism viu, aflat într-o continuă transformare, literatura îşi asigură necesara supravieţuire printr-o permanentă filtrare a procedeelor şi stilurilor şi una dintre cele mai frecvente căi de igienizare este asigurată de prelucrarea parodică. Deschizând graniţele unei literaturi încă extrem de conservatoare tematic şi formal, Caragiale permite literaturizarea vastului material ne-literar. Nu este simpla *stilizare* despre care vorbea Şcoala Formală rusă, când literatura împrumuta, spre a valorifica artistic, diferite tipuri de limbaje extra-literare; preluarea lor parodică are o evidentă finalitate comică, pentru că autorul insistă pe automatisme de limbaj sau comportamentale, dar, în acelaşi timp, există şi ironia amară dată de schematismul alienant al formulelor clişeizate. Texte precum *Proces-verbal*, *Telegrame*, *Urgent*, *În stilul şi cu sintaxa „Monitorului oficial”*, Groaznica sinucidere…, *Tempora…* sunt instanţe prin care marele scriitor inovează la nivelul modalităţilor de conturare a

personajelor, dar, în acelaşi timp, pune problema limitării la care condamnă aceste forme textuale. Descriind particularităţile parodiei caragialeşti, Cornel Regman observa la personajele scriitorului folosirea „*în mod inadecvat a unui anume stil al limbii (administrativ, oratoric, ştiinţific, familiar etc.) în locul sau cu mijloacele altui stil*”[169]. Iată cum parodia contribuie la conturarea statutului personajelor; amoralitatea lor şi imposibilitatea păstrării graniţei dintre spaţiul privat şi cel public se trădează prin acest amalgam al stilurilor. Actele oficiale împrumută mostrele lingvistice ale discuţiilor de cafenea, iar relaţiile de familie se stabilesc în termenii discursurilor politice. Această schimbare de locuri între universul public şi cel privat susţine impresia de carnavalesc a lumii lui Caragiale.

Construindu-şi textul sub forma unui *proces-verbal*, parodistul Caragiale atinge mai multe ţinte. Comicul de situaţie este însoţit de cel generat de modalitatea relatării şi de punctuaţia defectuoasă; parodia se îndreaptă spre forme standard de comunicare scrisă, incapabile să surprindă complexitatea vieţii, tocmai datorită regulilor fixe cărora se supun. Pe de altă parte, avem de-a face cu parodierea vorbirii indirecte, momentul în care dialogul şi comunicarea directă dintre personaje este înlocuită de redarea defectuoasă la persoana a treia. Formulările sunt de un comic savuros: „*acestea au început să râdă spunând că parol, dumneavoastră aţi luat casa! iar la întrebarea domnişoarei Matildii Popescu că de ce râde, vechile chiriaşe au răspuns că dânsele au o casă până la sf. Gheorghe, atunci au început nouele chiriaşe să râdă, iar la întrebarea d-şoarei Lucreţii Ionescu că de ce râde nouile chiriaşe au răspuns că dânsele au dat arvună în regulă…*”. Acest joc între vorbirea directă şi cea indirectă rezumă aproape modul în care literatura lucrează; umil funcţionar, autorul transcrie detaliile vieţii,

alterându-le spontaneitatea, iar actul său este un produs estetic derivat. Pe de altă parte, ţinta parodică ar putea fi autorul care nu se îndură să taie nimic din *măreaţa* sa operă, convins fiind că semnul monumentalităţii este… cantitatea.

Dacă evenimentele din text sunt specifice universului lui Caragiale, noutatea constă în folosirea acestui stil administrativ care, prin formulările prolixe şi incapacitatea de a sesiza esenţialul, îşi trădează ridicolul. Ghicim în Mitică Pişculescu parodia unui limbut autor care nu rezistă tentaţiei de a divaga, ignorând aspectele semnificative de dragul retoricii gratuite: „*iar în stânga un loc viran tot al aceluiaşi proprietar neîngrădit depunându-se fel de fel de murdalâcuri de către vecini cum şi de către trecători*". Maniera e identică celei existente în alte texte în care se parodiază *umpluturile*, unde un cuvânt trage după el o lungă serie explicativă, de cele mai multe ori ne-motivată. Aglomerarea de cuvinte, frecvent ilogică, formează necesarul fundal pe care se va proiecta ulterior carnavalescul caragialian. Combinaţiile de cuvinte, lipsite de un sens pre-stabilit, şi cărora cititorul trebuie să le tălmăcească înţelesul, sunt numeroase în aceste texte; ordonarea normală, când semnificaţia se construieşte prin selectarea cu grijă a anumitor cuvinte, cunoaşte aici reversul, căci cuvintele sunt alăturate haotic, dincolo de un potenţial sens: „*Victima frică merge telegraf sigur al treilea atentat bandiţi*". *Arta montajului* pe care o stăpâneşte Caragiale nu este doar constanta universală a textelor sale, ea devine şi modalitate de ordonare lexicală. Alăturând cuvinte cărora cititorul trebuie să le ghicească sensul, autorul urmăreşte nu doar satirizarea personajelor sale; scopul său este mai profund şi constă în conturarea unei lumi îndepărtate de limbaj, sciziunea dintre individ şi limbaj fiind una dintre cauzele incoerenţei verbale şi comportamentale. În acest

sens şi prezenţa clişeelor accentuează ideea dezacordului; despre acest *joc al clişeelor* vorbeşte Constantin Ciopraga: „*clişeul duce la ambiguitate […] deşi interlocutorii contează pe consens*”[170]. Ieşirea de sub relaţia armonioasă eu-limbaj are drept consecinţă imediată plasarea lumii lui Caragiale sub semnul de-mitizării. De aceea, multele cuvinte pe care personajele lui Caragiale le rostesc nu sunt capabile să întemeieze o lume, ci le demonstrează derizoriul şi eternul provizorat în care trăiesc.

Cuvintele pe care le rostesc multe din personajele lui Caragiale nu le aparţin, ele sunt aproape un bun comun, specific unei anumite lumi; personajele lui Caragiale nu spun cuvinte ce sunt propria lor creaţie, rezultate ale unui necesar proces de interiorizare, ele vehiculează sintagme încetăţenite, exterioare pentru că sunt creaţia altor vorbitori şi acest lucru trădează profunda alienare a lumii lui Caragiale. Divorţul dintre vorbitor şi cuvintele sale a survenit în urma acaparării spaţiului privat de către cel public; personajele vorbesc ca în gazete pentru că limbajul presei a anihilat orice altă formă de discurs alternativ, iar personajele lui Caragiale sunt convinse că altfel nu se poate vorbi. De multe ori, chiar naratorul nenea Iancu îşi construieşte naraţia cu clişee gazetăreşti ca, prin ironie, să atragă atenţia asupra acestui real pericol lingvistic. Aşa încât, parodiind, Caragiale face aproape un exerciţiu terapeutic, încercând să re-apropie vorbitorii de cuvinte. Această apropiere se realizează prin conştientizarea artificiului lingvistic şi literar, prin denudarea tehnicilor manipulatoare de care orice constructor de discurs se foloseşte.

Două texte edificatoare pentru sensul în care limbajul alterează realitatea, şi o alterează în aşa măsură încât îi preschimbă caracterul profund tragic în comic nepăsător, sunt *C.F.R. Raport către şeful mişcării din partea şefului unei gări* şi *În*

stilul şi cu sintaxa „Monitorului Oficial”. Am optat să citǎm cele două texte atât pentru savoarea lor cît şi pentru a vedea cum se construieşte discursul parodic. „*În noaptea de…frânarul Ioan Popescu având serviciu de zi şi fiind de ieri beat, care dormise la vagoanele încărcate cu vinuri şi pesemne a abuzat prin efracţiune, sosind trenul de marfă 203, manevrând în stare de beţie, a fost apucat între două tampoane şi omorât, lucru care i s-a mai întâmplat de atâtea ori mai ales având serviciu la vagoanele cu băuturi*”. *În stilul şi cu sintaxa „Monitorului Oficial”* este construit într-o manieră asemănătoare: „*În ziua de 22 curent, pe seară, între orele 10 şi 11 antemeridiane, locuitorul Ion Ciupitul din comuna Făcăleţ, plaiul Podgoriei, judeţul Ialomiţa, care dormea pe prispa casii, fiind reţinut în pădure cu cercuri de bute, o furtună care venea din sus despre miazăzi cu nor gros, rămâind trăsnit pe loc, arzându-i şi un pătul plin cu porumb, în care nu se afla deloc bucate, fiind gol*”. Parodia stilului administrativ ia naştere printr-o prezentare lapidară care se vrea exactă dar, de fapt, creează o stare de confuzie totală. Cultivarea paradoxurilor, *pe seară …10 şi 11 antemeridiane*, *plin cu porumb…fiind gol*, *în noaptea…având serviciu de zi*, *omorât…lucru care i s-a mai întâmplat de atâtea ori*, trădează o gândire prizonieră clişeelor anchilozate. Imposibilitatea de a ordona coerent evenimentele în funcţie de timpul în care au avut loc, de a prezenta locul sau locurile acţiunii precum şi înlănţuirea cauzală a evenimentelor, toate susţinute de o subordonare şi de o coordonare defectuoase, anulează scopul pentru care aceste texte au fost scrise: spre a face un raport exact asupra circumstanţelor în care s-a produs un eveniment. Observam anterior modul în care tragicul evenimenţial, un om este trăsnit de fulger, iar un altul este strivit între două tampoane, se converteşte în comic prin folosirea unor formulări

ambigue. Aproape că înţelegem că frânarul Ioan Popescu este omorât în fiecare zi sau că Ion Ciupitul a fost trăsnit aflându-se în acelaşi timp şi pe prispa casei şi în pădure. Dincolo de parodierea formulărilor stilului administrativ, avem de-a face cu surprinderea modului în care literatura/textul perverteşte realitatea, până la a o schimba în contrariul ei. Înecat în sforţările lingvistice, naratorul neglijează complet punctul de plecare real astfel încât constructul artistic rezultat frizează absurdul.

Proliferarea haotică de evenimente şi cuvinte creează imaginea unui spaţiu ieşit din limitele raţionalului, un raţional şi un bun-simţ pe care, paradoxal, îl proclamă la fiecare pas. Nu doar vorbăria excesivă este semnul alienării, ci şi modul în care personajele sunt invadate de evenimente pe care nu le mai pot controla. Sintagma *lume, lume* nu e doar semnul coabitării împestriţate; ea este marca ieşirii din firesc şi a intrării în viciatul spaţiu al abolirii graniţelor dintre normă şi abatere, fie ea lingvistică sau comportamentală.

O particularitate a scrisului caragialesc este dată de modalitatea de a construi texte prin eliminarea totală a naratorului-dirijor şi de a lăsa mână liberă formelor textuale ne-literare. Dacă Budai-Deleanu aducea în textele sale *plurilingvismul social*, Caragiale mizează pe *plurilingvismul textual*. Avem de-a face cu o maturizare auctorială, problema mutându-se de pe lărgirea vocabularului literar, pe uzitarea unor entităţi textuale deja existente. Astfel, *vulgarizarea discursului* la Budai-Deleanu prin inserarea mostrelor de vorbire ţigănească devine la Caragiale *vulgarizarea literaturii*, prin ne-ortodoxa deschiderea a textului literar spre sfera ne-literarului. Această deschidere este cu atât mai interesantă cu cât sunt redate citate şi alte mostre textuale nesemnificative, căci autorul nu caută cu încăpăţânare documentul important şi istoric al timpului său. Pentru el,

fragmentul de text pre-existent pe care-l include în hiper-textul său nu are valoare documentară, el interesează prin nesemnificativul şi iluzoriul pe care-l conţine. Telegrame, procese-verbale, articole de ziar, scrisori anonime fragmentează textele şi relativizează perspectivele, în absenţa unui narator care să aleagă, în funcţie de gradul de autenticitate, perspectiva corectă. De fapt, nimic nu ne sugerează că varianta realistă este superioară celorlalte; co-existenţa unor discursuri diferite este, mai degrabă, un semn al vieţuirii armonioase a contrariilor, decât al anihilării excepţiei. Relativizarea perspectivei asupra aceloraşi evenimente este modul prin care Caragiale suspendă statutul auto-suficienţei literare. Texte precum *Telegrame*, *Groaznica sinucidere…* parodiază nu doar statutul textului literar, la urma urmei doar o nouă abordare a vechilor teme („*subiectul nu e atâta de important în artă, cât este de importantă tratarea*", ne avertizează Caragiale), ci şi aşteptările unor cititori obişnuiţi ca actul lecturii să le ofere necesara lămurire.

De fapt, relaţia lui cu cititorii este mai complexă şi frecvent contradictorie. După cum observam anterior, uneori îi place să înşele aşteptările lor şi să-şi lase finalul neclar; alteori, procedează tocmai invers: ca orice autor parodic care mizează pe buna relaţie cu receptorul, Caragiale îşi ia cititorul părtaş la actul de de-construcţie pe care-l săvârşeşte. Parodiind textele foiletonistice, care drămuiesc suspansul de la săptămână la săptămână, Caragiale avertizează lectorul asupra acestor strategii manipulative cărora el le cade nevinovată victimă. Aici intervin şi implicaţiile formative la nivelul competenţei de lectură pe care demersul parodic le stabileşte. Mizând pe *denudarea procedeelor* pe care şi Caragiale o practică, parodistul îi face lectorului educaţie de critic. Şi îl învaţă să recepteze cu necesara distanţă nu doar ţinta parodiei, ci literatura în general.

Parodistul îşi învaţă lectorul să scape din mrejele textului şi exteriorizându-i-se, să-i vadă artificiul; făcând asta, parodistul îi oferă naivului lector un alt tip de artificiu, poate mai credibil, dar tot artificiu. Astfel, manipularea are aparenţa unui act justiţiar şi pare mai credibilă, dar rămâne fundamental tot o formă de manipulare.

Un text precum *Groaznica sinucidere…* ridiculizează perspectivele fundamental diferite asupra aceloraşi evenimente transmise prin vocea *autorizată* a gazetelor *„Aurora”*, *„Lumina”* şi *„Universul”*. Schiţa plasează parodia în trena comediei de situaţie. Sunt ridiculizate relaţiile inter-umane, inter-gazete, numele, cinismul, superficialitatea etc., toate tratate într-un stil colorat comic cu hiperbole sau mimări ale compasiunii. Paragraful ultim vine ca un fel de poantă ce rezolvă conflictul într-o manieră frecventă în textele caragialeşti. De altfel, multe dintre schiţele acestui autor sunt texte cu poantă, cu dezlegări ce înşeală aşteptările, finalmente provocând râsul. Ridiculizarea cu tentă parodică privind supralicitarea unui fapt care nici măcar nu s-a întâmplat atinge apogeul cu schiţa *Înfiorătoarea şi îngrozitoarea şi oribila dramă din strada Uranus*. Efectul pregnant umoristic este nota particulară a cestei categorii de parodii caragialeşti.

Realizarea stratului parodic în scriitura caragialiană este susţinută şi prin diferite mijloace lexicale sau sintactice. În studiul *Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca (şcoala, presa vremii)*, Gabriel Ţepelea stabileşte relaţionarea limbii lui Caragiale cu anumite mode lingvistice ale momentului. Degradarea parodică se realizează şi prin inserarea anumitor modele lingvistice latinizante care, dincolo de intenţia satirică, indică adresa parodiei. Textele ce-l au ca personaj pe Marius Chicoş Rostogan nu sunt doar parodii ale exagerărilor latiniste din timpul său,

construind un autentic „*burlesc lingvistic*”, ci ele sunt şi parodii ale conferinţelor şi *prelecţiunilor populare* pe care le ţineau contemporanii săi. Dacă parodierea latiniştilor se realizează printr-o beţie de cuvinte alterate fonetic, *ekerojen, lejile, reşpechive,* parodierea stilului conferinţelor este mai elaborată. Ironia naratorială atrage de la început atenţia asupra sensului parodic: „*Dl. Marius Chicoş Rostogan distinsul nostru pedagog absolut şi-a început cariera printr'o memorabilă conferinţă didactică”*. Lipsa de coerenţă a tezei se naşte atât din dificultatea de a manevra aceste forme lexicale alterate, cât şi din fundamentul dialogic al conferinţei, pentru că pedagogul imaginează şi un şcolar ideal care să-i dea răspunsurile aşteptate.

Moda conferinţelor ce-i cuprinsese pe contemporanii lui Caragiale este tratată parodic şi în alte texte, precum *O conferinţă* sau *Literatura şi artele române în a doua jumătate a sec. XIX*. Citită atent, schiţa *O conferinţă* e un spumos text ironic. Autorul, care e şi personaj, are un comportament şarjant cu auditoriul feminin naiv, pentru care nu merită efortul de a conferenţia serios, încât parodia atinge lipsa inteligenţei receptive. Cel de-al doilea text are un statut ambiguu în ceea ce priveşte dimensiunea parodică. Pe de o parte, poate fi considerat un text *serios*, mono-vocal, care nu urmăreşte nimic altceva decât să-şi expliciteze titlul. Pe de altă parte, el poate fi privit ca o parodie a doctelor sinteze ce apăreau în acea perioadă. Această a doua coordonată este plauzibilă pentru că în text sunt inserate variate mărci ale ironiei, ce au rolul de a atenţiona lectorul să trateze cu reticenţă cele afirmate. Dincolo de ideile pertinente pe care le exprimă Caragiale, un astfel de studiu parcă nu e specific scrisului lui. Exaltarea pe care maturitatea la care au ajuns artele noastre i-o provoacă, încrederea oarbă în valoarea lor absolută nu sunt decât poze de care

parodistul lucid se slujeşte. Modul în care uzează de formulări retorice atât de frecvent incriminate, „*Nu! să avem avânt! Da! să avem curaj!*”, ne determină să nu cădem pradă patosului vorbitorului şi să-l receptăm cu necesara distanţă pe care opera parodică o construieşte. Descrierea cu volute exagerate a unei naturi care nu putea fi decât poetică, parodiază maniera contemporanilor de a se extazia mult peste limite în faţa peisajului: „*căci şoimii, cari, sub bolta azurie, cu mult dasupra piscurilor stâncoase ale Carpaţilor străvechi, se învârtesc în spirale gigantice, ascendente – sic itur ad astra – pătrund cu privirile lor până în zare departe, către miazăzi, unde, ca un brâu de argint, sclipitor sub razele soarelui, şerpuieşte anticul Istru…*”. Dacă mai aveam dubii în legătură cu proiectul parodic al autorului, ultimul capitol al *vastei sale lucrări*, *Concluzie şi entuziasm,* îi elucidează intenţia; proclamând că *entuziasmul* este singura condiţie pentru realizarea unei astfel de scrieri, Caragiale nu doar explică *metoda* folosită, dar neagă şi orice valoare ştiinţifică a propriului construct.

***

O etapă superioară în ceea ce priveşte maturizarea mijloacelor parodice, dar şi sfera mai largă a ţintelor parodiei o întâlnim în ciclul de poeme intitulat *Primăvară*. Aproape o replică lirică a textului *Temă şi variaţiuni*, cele două pasteluri, *optimist* şi *pesimist*, dezvoltă aceeaşi temă în două registre diferite; cad sub incidenţă parodică atât disponibilităţile aproape nemărginite ale literaturii, capabilă să găzduiască atitudini fundamental diferite, dar şi pastelurile dulcege, pline de un sentimentalism ieftin. În acelaşi timp, oricare dintre texte poate fi considerat replica parodică a celuilalt. Poate cădea în imposibilitatea de a spune cu siguranţă care este modelul şi care este deformarea parodică adâncind perspectiva

asupra unei literaturi niciodată *produs* finit, dar permanentă *producere* de noi forme şi fenomene literare. Punerea în paralel a două strofe din cele două pasteluri evidenţiază atitudinile lirice fundamental opuse. Idilizarea e contrazisă:

„În ţarini grîul încolţeşte,	*„În ţarini grîul putrezeşte,*
În dealuri via o dezgrop;	*Sub piatră-n deal vii se-ngrop;*
De ploaie tot se-nveseleşte,	*De ploi plugarul sărăceşte,*
Pe orice frunză e un strop”	*Mălai, făină, nu e strop*”.

Anularea reciprocă a unicităţii şi autenticităţii pe care fiecare dintre cele două voci lirice le reclamă contrariază; co-existenţa celor două texte dinamitează statutul unei literaturi univoce, suficientă ei înseşi şi învăluită în platoşa sigură a rostirii singulare. Atâta vreme cât modelul co-există cu replica, nici unul nu este surogatul perfect al lumii, căci două adevăruri nu fac Adevărul, ci, dimpotrivă, îl relativizează, îi zdruncină regalitatea.

Tot de condiţia literaturii se leagă şi *Scrisorile unui egoist*, text în care parodia nu este la vedere, ci devine parte componentă a diferitelor abordări literare pe care autorul le-ar putea folosi pentru începutul textului său; în acelaşi timp, posibilele variante sunt modalităţile de care s-au folosit mulţi alţi autori spre a da frâu liber firului narativ. Dacă în textul *Primăvară* opţiunea autorului lipsea şi în locul ei erau prezente cele două atitudini lirice fundamental diferite, aici naratorul îndepărtează cu grijă celelalte trei variante posibile. Interesant este

faptul că există un fel de evoluţie în cazul celor trei începuturi potenţiale; primul este realizat într-o manieră romanţată, ce mizează pe un senzaţional tenebros: „*şi-n fundul unei lăzi pierdute în pod, lângă o fierăstruică ogivală, să găsesc un vraf de-ngălbenite file, pe cari mi le însuşesc când îngrijitorul se uită-n altă parte*", al doilea început potenţial este mai realist, naratorul primind manuscrisul de la un prieten muribund, deşi patetismul nu lipseşte: „*să găsesc pe nefericitul la ultimele răsuflări*", pe când cel de-al treilea posibil început este mai credibil: naratorul găseşte manuscrisul în sertarul unui scrin cumpărat la licitaţie. Discutăm acest text pentru că el aduce în prim-plan un alt fel de parodie existentă în opera lui Caragiale: parodia lipsită de dimensiune comică. Luarea în derâdere a deficienţelor unor texte este înlocuită cu etalarea lucidă a jocului literar între adevăr şi minciună; deşi refuză cele trei posibile introduceri pentru că stau sub semnul neadevărului, autorul optează în final pentru un alt tip de minciună, un alt tip de manipulare prin literatură. Distingându-se de alţi autori care mint, folosind acele surse-clişeu spre a-şi explica textele, Caragiale alege varianta de a spune adevărul, care nu este totuşi adevărul, ci un alt tip de mistificare literară. Depăşind caracterul melodramatic din celelalte variante, Caragiale îşi începe propria variantă sub forma unei mărturisiri: „*Scrisorile unui egoist sunt de mine scrise*". Treptata debarasare de rămăşiţele unor forme literare desuete nu are loc în afara textului; naratorul aduce în planul textului său posibile începuturi, doar spre a le dezavua. Dacă nu ar fi existat aceste trei virtuale începuturi, în care ghicim totuşi intenţia polemică, chiar dacă ea nu este atât de vehementă ca de obicei, simpla dimensiune meta-ficţională nu ar fi motivat discutarea acestui text ca având dimensiune parodică, pentru că nu orice întoarcere

spre momentul producerii textului stă sub semnul parodiei.

Un caz similar întâlnim în textul *Poetul Vlahuţă*. Dimensiunea parodică se construieşte prin anularea universului ficţional tocmai creat şi am putea spune că este una dintre cele mai grave forme de parodie. Auto-parodia nu distruge stilul textului sau anumite exagerări de orice tip, ea neagă însăşi substanţa literară a textului şi face asta slujindu-se, paradoxal, tot de literatură: naratorul ne lămureşte binevoitor că nici personajele, nici evenimentele, nici cadrul nu există, toate sunt *ieşite din închipuirea autorului*. Subminând iluzia reprezentării, Caragiale taie craca de sub picioarele ficţiunii şi o lasă să plutească în adierea capricioasă a talentului scriitoricesc, pus şi el sub semnul întrebării, căci autorul *nu merită nici un crezământ*. Dacă naratorul realist nu merită încrederea noastră, de ce ar merita-o această ipostază parodică a apariţiei realiste iniţiale? Anihilarea primei voci naratoriale are drept consecinţă şi anularea replicii sale ulterioare, astfel încât cititorul, bulversat de atâta bunăvoinţă naratorială, este martorul *de-construcţiei* unui univers pe care el îl credea perfect conturat. De aceea, necesara neîncredere a lectorului de parodie nu este generată aici de un anumit tip de discurs, ci de discursul literar în genere. Lămuririle naratorului nu fac decât să pună pe tapet modul de construire a *iluziei ficţiunii*. Şi nu doar ficţiunea sa; căci elemente pe care tradiţia le-a fundamentat artistic nu ies înnobilate din acest demers estetic, ci degradate: „*nu mi-ar fi părut rău să sacrific această planetă* [luna] *atît de compromisă de la Eminescu încoace*”.

În acelaşi timp, putem interpreta această intervenţie explicativă în firul epic drept o subtilă invitaţie a cititorului la luciditate; Caragiale afirmă: „*cu cît publicul este mai inteligent, cu atît se impun mai multe desluşiri asupra unei opere de*

artă”. Parodiind modalitatea multora dintre scriitorii minori, contemporani lui, de a coborî textele la înţelegerea cititorului mediocru, Caragiale ia masca autorului didactic ce explică lectorului pueril cum stau de fapt lucrurile în/cu textul său. Oricare va fi fost ţinta lui Caragiale, atrage atenţia această orientare spre producerea textului şi intenţia de a avertiza lectorul, fie ea serioasă sau ironică. La Caragiale, jocul discreditării ficţiunii frivole poate fi curat scenariu literar.

***

Manifestările parodicului în opera caragialiană sunt evidente nu doar la nivelul unor texte, construite declarat cu intenţie parodică. Fenomene parodice mai restrânse găsim şi în alte texte în care autorul simte doar la un moment dat nevoia să facă o trimitere parodică spre un alt tip de literatură. Un astfel de text este *Grand hôtel „Victoria Română”*, unde firul mărturisirii, aparent nostalgice, se rupe şi naratorul se obiectivează şi îşi conştientizează slăbiciunea de a se plasa într-o literatură a evocării duioase a spaţiului natal. De aceea, naratorul se reculege şi, evitând capcana amintirilor patetice, atacă parodic: „*Trebuie să mărturisesc că n-am simţit «acele palpitări» cari se simt la orice revedere de acest fel; ce-i drept, nici pomii şi altele n-au manifestat faţă cu «vechiul lor prietin» vreo deosebită emoţie*”. Trebuie să remarcăm aici folosirea ghilimelelor ca modalitate de a marca sensul parodic.

Aceeaşi manieră de evitare a sentimentalismului ieftin, cu impresia că-l cultivă cu bună-credinţă, o întâlnim şi în *Duminica Tomii*, distanţarea ironică a naratorului viitor autor, făcându-se simţită; el afirmă în legătură cu subiectul *Credinţă şi Ştiinţă* propus de prietenul său: „*ceva nou de tot…*”. Această necesară neîncredere în validitatea temei propuse creează fundalul necesar inserării notei

parodice, căci orice parodist îşi construieşte textul pe distanţarea de textul model. *Cronica* devine o compoziţie heteroclită tematic şi stilistic, naratorul mişcându-se pe mai multe registre. Această abilitate de a construi textul ne-unitar discursiv este frecventă în opera lui, lucru remarcat de Maria Vodă Căpuşan: „*La Caragiale tipurile de discursuri nu există doar paşnic, în teritorii bine delimitate, în vecinătate şi bună înţelegere, ele încalcă limitele ce le revin de drept, îşi violează reciproc frontierele, îşi contestă atribuţiile, se suprapun şi se încaieră, spre confuzia celui chemat să le mânuiască şi nu mai puţin a cititorilor sau auditorilor săi*”[171]. Lipsa de aparentă coerenţă a textului este dată şi de co-existenţa într-un text parodic a două planuri diferite: cel al textului parodiat şi cel al textului ce parodiază. Relaţiile dintre ele sunt extrem de dinamice şi diferite de la parodie la parodie. O astfel de luptă pentru dominaţie în discurs apare şi în *Duminica Tomii*, naratorul inconsecvent atitudinal şi ideatic realizând un text mozaicat.

Textul debutează în spiritul legendei biblice, căci autorul, declarativ pătruns de taina spiritualităţii, îşi poartă cititorii spre paginile cărţii sfinte. Primul semn al degradării parodice este introdus prin folosirea, inadecvată în acest context, a oltenescului perfect simplu, oarecum peiorativ: „*Dacă mă văzuşi, Tomo, crezuşi*”. Alterarea limbajului religios prin această exprimare colocvială avertizează asupra lipsei autenticului fior religios. O cronică pentru gazetă este, în viziunea lui Caragiale, o *prelucrare pe înţelesul tuturor* a unor înalte teme ştiinţifice sau religioase. Rememorarea sărbătorilor din copilărie trădează atitudinea duplicitară a naratorului; deşi fiecare fragment pare a consolida imaginea unui spaţiu idilic, un element ulterior îi determină căderea în trivial. Acest fragment din *Duminica Tomii* pare a fi o parodie după *Amintiri din copilărie* de

Creangă şi debutează mizând pe această lectură: „*Da, fericiţi; şi aşa fericit eram eu în copilărie! şi aşa era toată lumea împrejurul meu.*

Cu adâncă durere mi-aduc aminte de bisericuţa albă din mahalaua noastră". Există în acest fragment multe construcţii ce sună à la Creangă: „*Dar venerabilul nostru preot, cuvioşia sa părintele Marinache! Îl am încă, dinaintea ochilor…*", „*Dar apoi, cozonacii şi plăcinta de drob, şi căpăţânile de miel la tavă pe orez…*", dar conturarea unui univers asemănător *Amintirilor* eşuează programat prin plasarea personajelor în spaţiul profan al mahalalei şi prin prezenţa neologismelor. Refuzul de a cădea pradă duioşiei rememorării, care apare şi în *Grand hôtel „Victoria Română"*, este din nou prezent. În momentul în care naratorul simte că devine prea nostalgic, selectează un detaliu care să-l distragă atât pe el cât şi lectorul lui. Astfel, măiestria dascălului Haralambie e pusă în umbră de felul în care se purta cu copiii în Noaptea Învierii: „*ne'jura de feştila moaşe-ni*", iar harul preotului Marinache e subminat de modalitatea în care se adresa enoriaşelor: „*Ho! că nu sunteţi la cocină!*". În acest moment se poate găsi o nouă motivare a folosirii discursului parodic în opera caragialiană; autorul care a refuzat frecvent sentimentalismul şi şi-a ascuns sensibilitatea sub variate măşti se foloseşte de parodie spre a se proteja. Simţind că se trădează prea mult, introduce parodicul spre a re-direcţiona atenţia lectorului.

Lipsa de coerenţă stilistică a textului este dată şi de inserarea unui fragment prezent, într-o formă aproape identică, şi în *Noaptea învierii*: „*natura, ca o mireasă răpită, care a dormit, vrăjită în lanţurile de ghiaţă ale unui crud uriaş răpitor, se deşteaptă fericită, graţioasă, mândră, la mângâierile dulci, duioase, molcome ale tânărului şi fierbintelui său mire, care o căuta demult…*". Acest fragment stabileşte o serie de relaţii extrem

de interesante la nivelul stratificării scriiturii caragialiene. În acest caz, vom urmări modul în care autorul se foloseşte de valenţele citatului spre a-şi construi intenţia parodică. În *Noaptea învierii*, fragmentul este inserat tocmai pentru contrastul pe care-l realizează cu restul textului; deşi el se declară a fi autorul acestui fragment, de care nu se detaşează prin semne ale citării, intenţia parodică este cea care ne determină să vedem în autorul Caragiale un simplu colportor al acestui tip de literatură. Emiţătorul sau emiţătorii reali nu interesează, accentul cade pe diferenţa enormă dintre scrisul caragialian şi acest tip de literatură. Îi revine lectorului misiunea să disocieze emiţătorul originar, parodiatul, de falsul emiţător, parodistul. Perfidia parodistului e maximă: el nu se detaşează total de acest tip de scriitură, îi preia unele elemente pe care apoi le dezavuează prin plasarea într-un context inadecvat. Dacă rolul acestui fragment în *Noaptea învierii* este relativ clar, inserarea lui în *Duminica Tomii* permite o analiză mai detaliată. Fragmentul este prezentat ca fiind un citat mult preţuit de narator, „*zice aşa de frumos poetul*”. Citarea acestui fragment este o falsă auto-citare pentru că nici în celălalt text Caragiale nu este autorul spiritual, ci doar fizic, al respectivului fragment. Obligând lectorul la o *lectură intertextuală*, Caragiale aproape uneşte cele două texte prin prisma finalităţii lor parodice. În acelaşi timp, aduce în discuţie statutul de produs unicat indivizibil al textului literar, promovând un text mozaicat, format din elemente detaşabile, care pot fi folosite separat, în noi contexte. Unitatea indestructibilă a textului s-a rupt, părţile componente circulă libere în cadrul Textului infinit.

Particularităţile parodiei în *Două loturi* se evidenţiază într-un anumit fragment, dar şi în finalul textului, considerat parodie a condiţiei literaturii. Fragmentul la care ne referim este

următorul: „*Toţi zeii! toţi au murit! toţi mor! Numai Norocul trăieşte şi va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca şi el!…Sunt aici!…aici, biletele!…aici era soarele strălucitor căutat atâta timp orbeşte pe-ntuneric!*

D. Lefter e liniştit – acea linişte a mării, care, înţelenită în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năpraznic uragan: faţa ei este senină fără creţ, pe când în fundu-i zac atâtea sfărămături de corăbii înghiţite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman". Inserţia acestui fragment retoric dezavuează practica frecvent înfierată de Caragiale: suspendarea acţiunii principale şi distrugerea tensiunii textuale prin lungi pasaje retorico-psihologice. Tragem concluzia că fragmentul anterior servea scopurilor parodice nu doar prin ruperea de nivel a textului pe care o provoacă, ci autorul însuşi îl repudiază în finalul textului, prin plasarea lui în virtualul deznodământ: „*viceversa – cuvînt vag ca şi vagul vastei mări, care, sub faţa-i fără creţ, ascunde-n tainicile adâncuri stâncoase cine ştie câte corăbii, zdrobite înainte de a fi ajuns la liman, de-a pururi perdute!*". Căci, dacă ar fi fost *unul dintre acei autori cari se respectă şi e respectat*, ar fi folosit acest tip de discurs spre a marca momentul găsirii biletelor; dar, cum nu este un astfel de autor, parodiază acest tip de scriitură. Nu avem de-a face cu o reluare auto-parodică pentru că distanţarea ironică este prezentă chiar în prima apariţie în text a pasajului retoric. Parodistul Caragiale nu preia decât pentru a repudia, nu imită modele decât pentru a le ridiculiza. Această întoarcere spre procesul producerii textului, o întoarcere asistată de contribuţia lectorului, fundamentează demitizarea actului estetic. Pătrunderea lectorului în laboratorul intim al creaţiei are drept efect imediat etalarea artificiului literar şi a tehnicilor ficţionale de manipulare. Prin acest final, Caragiale nu subminează doar condiţia literaturii,

ci şi pe cea a autorului, mai precis condiţia lui fundamentală, omnipotenţa. Un autor care mărturiseşte franc că nu ştie ce s-a întâmplat cu personajele sale este un autor mort; nu întâmplător s-a spus că *moartea autorului* are drept efect imediat *naşterea cititorului*. A renunţa la condiţia de demiurg textual devine echivalent cu a disipa semnificarea în lumea cititorilor. Părăsindu-şi locul sigur al creatorului absolut, Caragiale are aceleaşi trăiri ca lectorul: „– *De ce?…de ce, nene Anghelache?*”.

Dacă parodia caragialiană ar consta doar în această distanţare critică de unii autori, atunci am avea de-a face cu un tip de parodie evident limitativă, care, în loc să amendeze excesele unui autor, trădează maliţiozitatea parodistului. Parodia este la Caragiale nu doar o tehnică exterioară, uşor de identificat prin stabilirea relaţiei dintre ţintă şi abordarea ei parodică; ea se strecoară în interiorul textelor şi le devine principiu constitutiv. Asupra acestui lucru atrage atenţia şi Florin Manolescu: „*cele mai multe dintre textele sale satirice sau umoristice se bazează pe un gest parodic, care depăşeşte cu mult importanţa redusă a unor simple exerciţii de stil*”[172]. Caragiale îşi foloseşte ţinta nu doar spre a exemplifica moralizator tarele ei, ci şi-o apropriază, folosind-o în interes propriu. De aceea, în multe din momentele ei, lumea lui Caragiale se structurează pe această dimensiune esenţială a parodicului, înţeles nu simplist, ca realitate *secundară*, existând prin relaţia stabilită între două universuri textuale; el devine realitate *primară*, capabil să fiinţeze în sine şi pentru sine, dincolo de originea sa. Astfel, o afirmaţie ca aceea ce-i aparţine criticului B. Elvin explică omogenitatea lumii caragialiene şi puternica infiltrare a parodiei: „*aventurile eroului lui Caragiale sunt relatate în nenumărate stiluri, autorul parodiind când nuvela romantică ori reportajul de senzaţie, când procesul verbal ori*

proza retorică, când dizertaţia filozofică ori tratatul de morală, când pledoaria avocăţească ori ópusul pedant, îngropat în mulţimea referinţelor şi a citatelor, când vodevilul timpului ori tragedia antică – toate scrierile succedându-se şi amestecându-se într-un întreg solidar"[173]. Această observaţie are meritul de a enumera aproape exhaustiv toate ţintele parodiei caragialiene, dar ea surprinde şi perfecta suprapunere a parodiei pe specificul scrisului marelui dramaturg. Parodia caragialiană îşi pierde dimensiunea polemică, aproape îşi uită punctul de plecare şi fundamentează o lume proprie în textul ce o găzduieşte. Comparând tehnica citării cu parodicul, Maria Vodă Căpuşan atrage şi ea atenţia asupra suprapunerii aproape perfecte între elementul parodiat şi cel care parodiază: „*Parodia […] e o deformare şi asimilare de text până acolo încât cele două registre, cel preluat şi cel unde el se integrează, sunt greu de separat*"[174]. Aceste lucruri demonstrează modernitatea folosirii parodiei în opera caragialiană, faptul că delimitarea tezistă şi didactică a celor două planuri este înlocuită cu suprapunerea lor armonioasă; acest lucru, la rândul lui, trădează o conştiinţă literară modernă a marelui dramaturg, căci, dincolo de stiluri mai mult sau mai puţin individuale sau de mode trecătoare, literatura are capacitatea de a oferi tuturor un spaţiu de manifestare, chiar şi atunci când direcţiile urmate sunt diferite.

***

La o analiză mai profundă asupra modului în care îşi face loc mecanismul parodic în opera lui Caragiale, vom observa obsesia textului scris şi capacitatea acestuia de a înlocui, în minţile lectorilor, realitatea cu forme secunde ale acesteia, născute sub condeiul autorului. Literatura nu este, pentru Caragiale, doar varianta ficţională a

realităţii, ea ameninţă să ia definitiv locul realităţii. De aceea, parodia caragialiană nu este îndreptată doar împotriva unor autori sau principii estetice, ci împotriva literaturii în genere. De fapt, orice intervenţie parodică este, într-o măsură mai mică sau mai mare, o meditaţie asupra literaturii în general. Astfel văzute lucrurile, parodierea limbajului presei ar putea fi motivată şi prin încercarea autorului de a amenda formele textuale aberante, ce riscă să denatureze iremediabil percepţia indivizilor asupra realităţii. Trăitori într-un univers deja ireal, pe care îl analizează cu instrumentele ficţiunii, indivizii din lumea lui Caragiale au mari probleme în a diferenţia realitatea de simulacrele ei contradictorii. Poate nu întâmplător, multe dintre personajele sale sunt *copişti*, vehicule pasive ale unor realităţi străine lor. Astfel că perspectiva iniţial comică devine, la o a doua lectură, tragică, şi cu atât mai implacabilă cu cât în vreme ce tragicul încă oferă o salvare, comicul condamnă definitiv. Asupra puternicei relaţii pe care personajele lui Caragiale o stabilesc cu textele atrage atenţia şi Maria Vodă Căpuşan: „*Există şi la Caragiale o «tiranie» a textelor, exersându-se asupra eroilor săi şi asupra creatorului însuşi, care încearcă să scape, să se purifice pe sine prin parodie*”. [175]Boala incurabilă de care suferă modernii şi mai ales postmodernii, trăitori într-o lume texto-centrică, îşi manifestă anticipativ simptomele încă din textele lui Caragiale. Astfel încât parodia devine mai mult decât o raportare polemică la un construct textual anterior; ea este un mod de rezistenţă la invazia textualului. Dacă în modernismul secolului XX creatorii îşi mărturiseau plini de angoasă trăirea în umbra marilor modele, Caragiale se distanţează parodic de lumea clişeelor textuale, prin ironie şi, implicit, prin afirmarea superiorităţii. *Tradiţia* nu a devenit încă un termen ce complexează şi pentru că atenţia lui Caragiale se îndreaptă asupra unor

forme aberante, asupra unor devieri de la făgaşul literar normal. Că ele nu au reuşit să devină *model unic* şi să întemeieze un tip de discurs unic este poate şi meritul lui Caragiale; şi ne întrebăm dacă particularităţile epocii respective l-or fi generat pe Caragiale, sau opera lui este rezultatul acelor timpuri. Oricare va fi fost relaţia, nu putem să nu ne bucurăm pentru fericita potrivire.

Această distanţare de lumea textuală, şi nu doar textuală, se realizează prin omniprezenţa subiacentă a ironiei, care nu este doar o simplă figură de stil. Ea este o figură de gândire, o modalitate de relativizare a textului, de care naratorul uzează din plin. Nici un personaj nu e dăruit cu spirit ironic, ci doar zeflemeaua e partea lui. Ironia o profesează numai autorul, sau „*nenea Iancu*", umbra lui. Chiar dispariţia vocii naratoriale în texte precum *Temă şi variaţiuni* sau *Telegrame* este o modalitate de subminare a omnipotenţei naratoriale. Personaje şi evenimente se expun ele însele, nu mai au nevoie de perspectiva explicativă a naratorului. Este aproape o invazie a naraţiunii ce anulează actul naraţiei; acest fenomen ar fi generat de trăsăturile lumii lui Caragiale, o lume capabilă să iasă de sub actul rostirii şi să se ordoneze în forme textuale pre-stabilite. Personajele lui Caragiale nu rostesc vorbe, ci mini-texte; ei sunt prizonierii unor formulări clişeu, prizonierat pe care nici măcar nu îl conştientizează. Iniţial receptori ai unor texte, ei s-au identificat în aşa măsură cu acele texte, încât şi-au redus individualitatea la o serie de formulări politice, administrative, juridice, pe care le repetă mereu, mai mult sau mai puţin adecvate unui context. Această situaţie cunoaşte mai multe manifestări în lumea lui Caragiale, cea mai simplă şi redată cu intenţie satirică, fiind reprezentată de acei gazetari care au pregătite o serie de cronici pe care le folosesc în diferite ocazii, uneori mai

încurcându-le între ele, cum se întâmplă cu gazetarul Caracudi în *O cronică de Crăciun*.

În această confuzie real-ficţional, parodia îndeplineşte un rol extrem de important; pe de o parte, ea slujeşte intenţiei satirice, căci autorul Caragiale persiflează modul în care personajele sale trăiesc într-un univers inautentic, cel al literaturii. Pe de altă parte, parodia este modalitatea prin care autorul îşi educă lectorii să nu cadă în capcana în care au căzut personajele sale. Dacă personaje precum Victor sau Fifina îşi croiesc viaţa după modele literare, inserţia parodică a naratorului etalează superficialitatea, dar şi comicul unor astfel de manifestări. Un text precum *O soacră* nu este doar „*parodie a literaturii sentimentale şi de consum din a doua jumătate a secolului XIX*”[176], el avertizează asupra alterării relaţiei normale dintre realitate şi ficţiune; raportul se schimbă, căci nu textul este interpretat cu datele realităţii, ci realitatea devine prelungire a textului. Personajele vorbesc despre viaţa lor folosind cuvântul *roman*, se prezintă conturându-şi destinul cu datele biografiilor celebre, cum face Peruzeanu, sau chiar suprapun total planul ficţional cu cel real. Victor, nevinovată victimă a *Romanţierului Ilustrat*, vede în dragostea lui cu Fifina o reiterare a iubirii dintre Edgar şi Fridolina, de aceea în declaraţia de dragoste nu se adresează Fifinei, ci …Fridolinei. Complexul bovaric se păstrează în limitele comicului, căci, mai mult decât de incapacitatea noastră de a cunoaşte autentic, Caragiale e interesat de frivolitatea unor astfel de manifestări. Dacă în această *farsă fantezistă* anexarea personajelor de către modelele livreşti mizează pe finalitatea comică, în alte piese de teatru comicul de suprafaţă ascunde absurdul personajelor. Simple prelungiri ale unor texte, unele personaje îşi caută în textul scris confirmarea propriei situaţii; astfel, conu Leonida afirmă: „*dacă o fi să fie Revoluţie, trebuie să spuie*

la «Ultimele ştiri»”. Parodicul îşi pierde aerul comic, căpătând nuanţe grave.

În lucrarea *Teatrul lui Caragiale dincolo de mimesis*, Mircea Tomuş analizează modul în care unele personaje din teatrul caragialian sunt autentici *creatori de ficţiuni*; pe noi nu ne interesează implicaţiile dramatice ale acestei verticalizări a piesei, ci realităţile denaturate, făcute după moda foiletoanelor timpului, pe care se clădesc unele personaje. Relatarea secvenţei de la Iunion, pe care o face Jupân Dumitrache, este un astfel de construct. Lector consecvent, deci consumator al ficţiunilor altora, Dumitrache este pus în situaţia de a fi el însuşi creator de ficţiuni; şi îşi construieşte povestea după modelele citite. În acest sens, el uzează de enumeraţii generatoare de tensiune narativă, posedând şi darul unic de a-şi camufla personajul principal sub variate denumiri: „*Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieşim pe Podul-de-pământ – papugiul cât colea după noi; ieşim în dosul Agiei – coate-goale după noi; ajungem la Sfântu Ilie în Gorgani, – moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-vodă ca să apucăm spre Stabiliment – maţe-fripte după noi…*”. Parodia capătă la Caragiale nuanţe grave nu doar pentru că se contaminează cu trăsăturile satirei, ci pentru că luciditatea tipic modernă a acestui scriitor avertizează asupra lanţului etern de simulacre la care condamnă literatura.

Mai generos la nivelul stratificării parodicului caragialian, mai ales în ceea ce priveşte relaţia cu lectorul, este celebrul fragment din *O noapte furtunoasă*, în care Dumitrache şi Ipingescu citesc gazeta. Primul nivel de degradare parodică este articolului lui R. Vent. însuşi, parodie a limbajului bombastic şi preţios din presa timpului său. Construit pe clişee de tipul *poporul suveran*, *sfânta* ***Constituţiune***, *zbieretele reacţiunii*, articolul este receptat de cei doi lectori ca un autentic fragment de **realitate**, negându-i-se condiţia esenţială de

entitate secundară, produs derivat al **realităţii**. Nivelul următor al degradării parodice ia naştere prin interpretarea denaturată a celor două personaje. Parodie a receptării, secvenţa din scena IV este exagerarea unei exagerări şi îndeplineşte mai multe roluri: amendează exagerările din articolul-parodie prin evidenţierea înţelegerii denaturate, dar parodiază şi statutul de *creator de ficţiuni* pe care-l revendică, în acest caz, Ipingescu; dincolo de ideile lui Venturiano, Ipingescu construieşte el însuşi un alt articol prin explicitarea fantezistă a articolului iniţial. Astfel, textul său devine o prelucrare de gradul III a **realităţii**. Lărgind sfera interpretărilor, secvenţa vizează şi condiţia obiectului literar, dincolo de valoarea lui, căzut pradă unor lectori mai mult sau mai puţin avizaţi. La urma urmei, lectura denaturată, dincolo de condiţiile diferite ce o generează, este ingredientul esenţial al abordării parodice. Astfel, disecarea conversaţională a articolului urmăreşte atât confuzia ce ia naştere în mintea lectorilor prin folosirea unui limbaj publicistic inadecvat, dar, în acelaşi timp, este şi parodie a unei parodii, prin evidenţierea trivializării inerente oricărui act de lectură.

Inventarierea manifestărilor pe care le cunoaşte parodicul în opera caragialiană a urmărit surprinderea mai multor instanţe diferite, atât ca mijloc de realizare, cât şi ca ţintă parodică. Dincolo de textele enumerate, scriitura caragialiană ascunde o mulţime de alte parodii cu referinţe stilistice sau tematice. Parodiile lui nu sunt doar exerciţii literare, ele devin parte componentă a originalităţii sale şi fundamentează specificul scrisului său. Abilitatea lui de a se mişca pe registre atât de diferite este şi o consecinţă a abordărilor parodice, a modului în care a filtrat scrisul altora. Ironia naratorului caragialesc este şi ea consecinţă a omniprezentului parodic. Nu avem de-a face cu un autor ce se contrazice prin diferiţii

săi naratori, ci cu un autor care se deghizează în diferite ipostaze tocmai spre a surprinde complexitatea textuală a lumii. E mult mai uşor să-ţi urmezi principiile estetice neabătut, dincolo de realităţile literare ale timpului tău; dar să devii conştiinţa parodică a unei epoci este un lucru pe care puţini autori îl reuşesc, pentru că un astfel de parodist trebuie să fie, la rândul său, *un scriitor total*. Asta realizează Caragiale la sfârşit de secol XIX şi început de secol XX în literatura română: alege valoarea dintre non-valori şi se distanţează ironic de orice exagerări, instituindu-şi astfel, nu din lume, ci din corectarea ei, devenită corectare a unei lumi textuale, propriul univers.

***

La Budai-Deleanu parodia era mijlocul de constituire a unei literaturi naţionale originale, atitudinea autorului oscilând între preluarea admirativă şi îndepărtarea critică, fundamentându-se astfel o conştiinţă modernă a scrisului. În şi în afara clasicismului, *Ţiganiada* este rezultatul unei sinteze ideologice şi cea mai potrivită formulă literară pentru starea de atunci de dezvoltare a literaturii noastre. Vom observa ulterior că fenomenul parodic stabileşte relaţii variate cu contextul social, că parodia este un rezultat al anumitor condiţii culturale şi, la rândul ei, are o serie de repercusiuni estetice. Acest tip de abordare nu urmăreşte să subordoneze opera parodică unei realităţi exterioare, ne-literare; intenţia este de a demonstra modul în care abordarea parodică, atitudinea parodistului şi ţinta parodiei variază de la epocă la epocă, fiind în strânsă legătură cu sensibilitatea artistică a perioadei. La Caragiale, mecanismul parodic prezintă alte trăsături nu doar pentru că se schimbă autorul, ci şi din cauza altui climat social. În epoca lui avem de-a face cu o proliferare incontrolabilă a textelor, cele mai multe dintre ele având îndoielnice calităţi. De aceea,

parodicul caragialian are o evidentă finalitate satirică, fiind o cale de a atrage atenţia asupra pericolului manipulării printr-o literatură mai bună sau mai proastă. Dacă autorul ardelean, neîncrezător încă într-un lector suficient de pregătit, îşi construia şi potenţialii receptori, Caragiale, tocmai pentru că se adresează unui lector iniţiat, mizează pe capacitatea acestuia de a încheia lanţul parodic. De altfel, receptorul caragialian este cel care dă adevărata măsură a spiritului autorului, în afara competenţei sale, ironia şi aluzia caragialiană îşi pierd utilitatea şi farmecul. Selectarea ţintelor dintre operele autorilor contemporani realizează o comunicare mai directă cu receptorii – mai ales că multe dintre parodiile caragialiene apar în presa vremii –, dar, în acelaşi timp, se detaşează de ţinta parodică şi devine o lume în sine. *Parodia necesară* a lui Budai-Deleanu devine o *parodie selectivă şi satirică* la Caragiale, căci cantitatea se cere selectată şi stratificată valoric.

131 Joja, Athanase, *Profilul spiritual al poporului român*, în ant. *Aesthetis carpato-dunărean*, întocmită de Florin Mihăilescu, Bucureşti, Minerva, 1981 p. 302.

132 Streinu, Vladimir, Constante spirituale româneşti, în ant.cit., p. 266.

133 Vulcănescu Mircea, *Dimensiunea românească a existenţei*, Editura Eminescu, 1996, p.183.

134 Papu, Edgar, Tipul creativ românesc în context universal, în ant.cit., p. 397.

135 *ibidem*, p. 407.

136 Sorohan, Elvira, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 200.

137 Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 522-523.

138 Popovici, Dimitrie, postfaţa la Ion Budai-Deleanu, *Ţiganiada,* Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 456.

139 Popovici, Dimitrie, *ibidem.*, p. 452.

140 Piru, Al., *Studiu introductiv* la I. Budai-Deleanu, *Opere I,* ediţie critică de Florea Fugariu, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. XLVI.

141 Petrescu, Ioana Em., *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. XXX.

142 Vaida, Mircea, *Ion Budai-Deleanu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p. 97.

143 Balotă, Nicolae, *Universul baroc la Ion Budai-Deleanu*, în „Luceafărul", nr.6/ 1970,p. 8.

144 Fanache, V., Ţiganiada sau obsesia „rînduielii", în Eseuri despre vîrstele poeziei, Editura Cartea Românească, 1980, p. 15.

145 Cornea, Paul, *Studii de literatură română modernă*, Editura pentru literatură, 1962, p. 21.

146 Defays, Jean-Marc, *Comicul*, Editura Institutul European, Iaşi, 1996, p. 57.

147 Sorohan, Elvira, *op. cit.*, p. 264.

148 Defays, Jean-Marc, *op.cit.*, p. 57.

149 *ibidem*, p. 48.

150 Dimov, Leonid, *Ţiganiada. Un spectacol în sine*, în „Luceafărul", 7 februarie, 1970, p. 3.

151 Petrescu, Ioana Em., *op. cit.*, p. 188.

152 *A Dictionary of Modern Critical Terms*, edited by Roger Fowler, Routledge, London and New York, 1997, p. 172-173.

153 Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura SemnE, Bucureşti, 2003, p. 82.

154 Cornea, Paul, *Studii de literatură română modernă*, Editura pentru literatură, 1962, p. 73.

155 *ibidem*, p. 41.

156 *ibidem*., p. 74.

157 Bratu, Savin, *Locul „Ţiganiadei" în istoria ideologiei noastre literare*, în „Limbă şi literatură", 1967, (13), p. 45.

158 *ibidem*, p. 46.

159 Căpuşan, Maria Vodă, *Despre Caragiale,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 73.

160 Iosifescu, Silvian, *Dimensiuni caragialiene,* Editura Eminescu, 1972, p. 122.

161 Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, 1983, p. 92.

162 Călin, Liviu, *Cuvînt înainte* la ediţia I.L. Caragiale, *Fabule, satire, parodii*, Editura Facla, Timişoara, 1972, p. 6-7.

163 *ibidem*, p. 124.
164 Căpuşan, Maria Vodă, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 89.
165 Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 239.
166 Iosifescu, Silvian, *op. cit.*, p. 85.
167 *ibidem*, p. 85.
168 Călinescu, Al., *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Editura Institutul European, 2000, p. 13.
169 Regman, Cornel, *Caragiale: pamfletar şi parodist*, în vol. *Selecţie din selecţie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 42.
170 Ciopraga, Constantin, *Caragiale sau dislocarea prezentului*, în vol. *Personalitatea literaturii române*, Editura Junimea, Iaşi, 1973, p. 156.
171 Căpuşan, Maria Vodă, *Caragiale?*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 161.
172 Manolescu, Florin, *op. cit.*, p. 92.
173 Elvin, B., *Modernitatea clasicului I.L.Caragiale*, Editura pentru Literatură, 1967, p. 55.
174 Căpuşan, Maria Vodă, *op. cit.*, p. 58.
175 *ibidem*, p. 59.
176 Manolescu, Florin, *op. cit.*, p. 111.

URMUZ SAU DE LA PARODIC LA ABSURD

O dată cu textele lui Urmuz, parodia intră pe teritoriul plin de angoase al moderniştilor. Parodicul îşi pierde conotaţiile de exerciţiu facil, ce vegetează în umbra marilor modele, şi devine un răspândit fenomen cultural, marcând coordonatele plasării omului modern în lume. Teoriile secolului XX asupra parodiei excelează în a-i dezvolta acesteia latura dominant meta-ficţională, în pofida celei comice. Explicaţia rezidă în faptul că, în mod frecvent, multe din parodiile secolului XX depăşesc sfera comicului de suprafaţă şi îşi ordonează sensurile mizând pe aspecte mai grave ale artei şi ale vieţii în general, cum ar fi *iluzia realităţii* pe care orice produs estetic o construieşte sau *schematismul vorbirii* noastre zilnice. De aceea, parodicul preponderent satiric dispare, fiind înlocuit cu o variantă mai elevată şi mai complexă prin diversificarea ţintelor vizate. Parte integrantă a literaturii şi permanentă exteriorizare a ei, parodia ţine pasul cu sau poate contribuie decisiv la frământările esteticii literare. Parodiile pe care istoria literaturii le-a reţinut sunt, uzând de accepţiunile prefixului *para-*, un *contra-cântec*, prin perspectiva răsturnată pe care o oferă literaturii oficiale, dar şi un *cântec împreună*, oferind o nouă dezvoltare aceluiaşi aspect literar. Urmuz se inspiră de la *muza cu bocanci*; mai mult chiar, nu muza, ci bocancii acesteia sunt autentica sursă de inspiraţie. Tot ceea ce formează fundalul magiei literare este târât şi deconspirat de Urmuz, un demiurg malefic. Dar el oferă în schimb, printr-un comic grotesc, eliberarea de sub tirania unei literaturi ce se voia unica formă de exprimare.

La acest scriitor parodia cunoaşte cel puţin două înfăţişări: una, în sens tradiţional, vizează anumite forme literare, alta, gravă, chestionează legitimitatea funcţională a modului în care

comunicăm. Primul tip de parodie este aproape un pretext pentru a dezvolta o concepţie profund originală asupra limitelor literaturii. Orientarea spre un autor sau spre o anumită ideologie literară cade în plan secund, ţinta parodiei se lărgeşte la maximum, căci sub incidenţă parodică este pusă literatura în general şi accentul cade, de cele mai multe ori, pe schematismul gândirii şi, implicit, al vorbirii. În acelaşi timp, în textele lui Urmuz există două tipuri de parodie: parodia ca figură de gândire şi modalitate generală de construcţie a operei, cum se întâmplă în *Pâlnia şi Stamate. Roman în patru părţi* sau *Cronicari. Fabulă*, dar şi parodia ca figură de stil, ce contribuie esenţial la conturarea primului tip.

O linie de coerenţă a lucrării noastre, care uneşte scriitori din epoci diferite şi parodii nediferenţiate în funcţie de genurile parodiate, proză, teatru sau poezie, este dată de aspectul constructiv al fiecărui demers parodic, de modul în care parodiştii modifică substanţial perspectiva estetică a unei epoci. Poate mai mult decât alţi scriitori pe care i-am unit în funcţie de particularităţile parodicului existent în textele lor, Urmuz influenţează indiscutabil o generaţie de scriitori. Recuperarea lui de către primii suprarealişti români şi descoperirea în textele lui a geniului revoltei împotriva unei tradiţii literare sunt semne ale puternicului său impact cel puţin asupra acestui grup de autori. Lucrul acesta ne apare cu atât mai paradoxal cu cât, din nou spre deosebire de majoritatea parodiştilor discutaţi, negarea literaturii, pe care Urmuz o duce la extrem, nu este urmată, cum este firesc în cazul oricărui demers parodic, de înlocuirea cu alte tipuri de literatură valabile. Desfiinţarea parodică este, de cele mai multe ori, modalitatea de a insera în evoluţia literaturii datele unei noi estetici. Actul negator al lui Urmuz este total şi prin faptul că ţinta este extrem de vastă şi acoperă nu doar

formele literare sau cele ale vorbirii cotidiene, ci vizează chiar formele gândirii, victimă a pre-determinărilor consacrate. În acelaşi timp, sunt valorificate parodic schemele sociale, evenimentele istorice, noţiunile ştiinţifice şi filosofice. Umuz ruinează modelele, oricare ar fi ele, dar ceea ce rămâne se compune, ironic, din cioburile modelelor, clişee semnificative atât cât să ne conducă la sursa distrusă. Însă totul se recompune în forme bizare.

Este extrem de interesantă această schimbare a accentului parodic de pe deficienţele scrisului pe cele ale vorbirii, ale gândirii, ale scrisului şi, în cele din urmă, a tot. În mod curent, particularităţile scrisului sunt cele ce fac obiectul abordării parodice, situaţie ce se explică chiar prin statutul diferit pe care-l are scrisul în raport cu vorbirea. În acest sens, Jonathan Culler precizează: „*scrierea, care operează în absenţa vorbitorului, a fost tratată ca reprezentare artificială şi de ordin secund a vorbirii, o reprezentare a unei reprezentări care se poate dovedi înşelătoare*”[177]. Considerată mult mai alterată decât vorbirea, căci este predispusă la deformări părtinitoare, scrierea este o ţintă parodică mai comodă şi mai răspândită decât vorbirea. Această întoarcere la modelul original, vorbirea, la rândul ei produs derivat al gândirii, este echivalentă cu o încercare de a descoperi fundamentele viciate ale scrisului. Parodistul Urmuz consideră că orice text este corigibil nu doar pentru că autorul lui este considerat deficient, ci şi pentru că orice autor este victima schematismului limbajului cu care lucrează. Astfel, demersul parodic al lui Urmuz este extrem de violent la adresa literaturii şi se realizează prin anihilarea tuturor formelor pe care aceasta le-a consacrat, forme înţelese nu ca manifestări de suprafaţă, dar ca purtătoare, prin cuvânt, ale unor tensiuni subterane; pe de altă parte, prin mutarea parodiei de pe limitarea scrierii

pe cea a gândirii, el descoperă o altă cauză a monotoniei literare şi reabilitează statutul autorului parodiat, prizonier el însuşi al unui sistem de norme nu doar literare, ci şi lingvistice.

Ion Pop leagă specificul scrisului urmuzian de plasarea lui într-o epocă „*în care literatura devine un mod de a-şi trăi, după expresia unui R. Barthes, propria moarte; în care literatura începe să se simtă, în acelaşi timp «obiect» şi «privire asupra acestui obiect»*”[178]. Necesara dimensiune meta-ficţională a oricărei abordări parodice este acum dusă până la negarea vehementă a oricărui tip de literatură; acestei exagerări specifice începuturilor îi vor urma manifestări mai temperate, dar importantă rămâne această primă plasare lucid-ironică deasupra literaturii. De fapt, orice demers parodic este, prin definiţie, o modalitate de a testa rezistenţa literaturii în calitatea ei fundamentală de construct estetic autonom; chiar primele parodii ale Antichităţii, unde autorul nu trăieşte încă sub teroarea modelelor anterioare şi acţiunea sa parodiatoare este una dominant deformatoare, sunt texte pe tema literaturii, căci orice parodie, dincolo de referirile de suprafaţă, are ca temă esenţială literatura. Tot generată de revoluţionarea limbajului romanesc este şi plasarea lui Urmuz la începutul discuţiei legate de *romanul corintic*, plasare pe care o realizează Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*. Fiind primul dintr-o lungă serie de autori pentru care cea mai adecvată temă literară este literatura însăşi, Urmuz atrage atenţia prin radicalismul negativismului său.

Raportată la toţi ceilalţi scriitori la care analizăm dimensiunile parodicului, opera lui Urmuz prezintă o trăsătură unică: întreaga sa operă poate fi subsumată parodiei. Dacă la Caragiale nu puteam extinde parodicul la nivelul întregii creaţii, textele lui Urmuz sunt „*nişte comprimate parodice ale unor mai vaste, mai nobile specii literare: romane, poeme eroice, epopei, tragedii etc.*”[179].

Această dependenţă de filonul parodicului s-ar putea explica şi prin obiectul parodic diferit. Mostrele unui stil sau ale unui autor sunt, totuşi, nişte ţinte uşor epuizabile, în vreme ce parodierea formelor limbii devine o perpetuă provocare, chiar dacă, la un anumit moment tinde să devină obositoare şi uşor previzibilă. Asupra acestui pericol atrage atenţia şi Al. George: „*a stărui în absurd înseamnă a specula un anume efect de continuitate exact ca acela al prozei clasice*”[180]. Tot ce iniţial este excepţie devine, prin frecvenţă, regulă. Poate multe dintre opiniile critice care au văzut în Urmuz doar un farsor al limbii şi nu scriitor autentic îşi au originea în receptarea operei lui doar ca brutală intervenţie asupra coerenţei exprimării. De fapt, nu coerenţa exprimării este vizată, ci logica ei de adâncime.

Treptata lărgire a ţintei parodiei este şi rezultatul unei maturizări a conştiinţei literar-critice. Forma pentru care am optat, de prezentare cronologică a principalelor momente parodice din literatura noastră, permite evidenţierea modului în care parodia trece de la o etapă a începuturilor, cu minimă inovaţie la nivelul textului model, pe care nu îl desfiinţează denigrator, ci şi-l apropie admirativ, spre o parodie satirică în care deficienţele estetice ale unui autor sau şcoli literare sunt desfiinţate prin supralicitare, pentru a ajunge la un parodic ce-şi pierde aproape gratuitatea comică şi devine prilej de manifestare a inconsistenţei ontologice. Etapa ulterioară este reprezentată de autorii care nu cultivă un parodic vindicativ, orientat nici împotriva unui autor, nici împotriva clişeelor de tot felul care ne fundamentează, în final, existenţa, ci îl folosesc ludic spre a se contempla plini de ghiduşie în limitările altora. La aceşti ultimi autori parodia nu mai favorizează exteriorizarea *anxietăţii influenţei*, ca la moderniști; acum, *artificiul* este tratat ca *natural*, căci formele culturii le înlocuiesc definitiv

pe cele ale naturii şi chiar punctul nostru de reper, până mai ieri natural, devine unul cultural.

Constituindu-se pe temei ironic, orice abordare parodică este, implicit, rezultatul unui anumit tip de plasare ironică a autorului. Particularităţile substratului ironic se regăsesc în valenţele diferite ale parodiei. Ironia ca afirmare a superiorităţii, cum apare la Caragiale, explică orientarea dominant satirică a textelor sale. Ironia lui Urmuz nu este un mod de amendare a lumii, căci ironistul însuşi este rezultatul ironiei existenţei. De aceea, discursul său ironic nu este cel al omului rafinat şi spiritual, care domină lumea prin detaşare, ci al omului care-şi manifestă neputinţa în faţa absurdului existenţei. Urmuz nu e ironic spre a persifla, ci spre a supravieţui în tiparele alienante ale gândirii şi ale limbii. În *Comicologia*, Marian Popa vorbeşte despre înrudirea dintre ironie şi melancolie: „*Ironia poate degrada în melancolie, splin, plictis; de asemenea, ea poate constitui un medicament contra melancoliei*”[181]. Această a doua situaţie pare a fi definitorie pentru particularităţile ironiei urmuziene. Continuă fugă de conştiinţa eşecului, ironia lui Urmuz este singura modalitate acceptată de revoltă împotriva unei lumi inconsistente în rigiditatea ei şi singurul mod în care eul poate avea iluzia puterii. Dacă parodia caragialiană era preponderent satirică, tocmai pentru că autorul credea în amendarea constructivă a fiinţei, ironia la Urmuz este generată de ideea absolutei relativităţi a lumii şi devine implicit auto-ironie. Parodistul tradiţional degradează prin demersul său unele opere sau stiluri tocmai pentru că vede excepţia pe care ele o constituie în climatul general al timpului; el face asta cu conştiinţa autorului-critic, convins de utilitatea efortului său. Cel modern găseşte în abordarea parodică un mijloc de exprimare a vidului lumii şi, implicit, a celui interior. Din această cauză, proiectarea în viitor este imposibilă şi finalitatea

constructivă a demersului parodic urmuzian e compromisă; avem de-a face cu „*un model închis în sine, ce nu mai poate genera posteritate*”[182]. Când totul e continuă disoluţie, cum şi cu ce s-ar putea, oare, clădi temeinic?

O analiză comparativă a parodiei caragialiene şi a celei din textele lui Urmuz ar putea furniza informaţii esenţiale asupra modului în care *evoluează* intenţiile parodice. La ambii autori găsim clişee ale exprimării cotidiene; dacă la Caragiale ele sunt valorificate satiric, conturând, de cele mai multe ori, moravurile unei lumi, clişeele din opera lui Urmuz nu sunt folosite spre a descrie o categorie de personaje, ci sunt valorificate pentru ele însele, pentru impresia de maşinărie goală pe care o provoacă. La Urmuz nu sunt *unii oameni* care folosesc expresii fără a-şi apropia sensul lor din ignoranţă, ci sunt *toţi oamenii* care, inconştient, manevrează cuvinte fără a medita la caracterul lor arbitrar. Chiar relaţia dintre *cuvânt* şi *om* se schimbă: la Caragiale, cuvintele încă mai serveau la conturarea oamenilor, la Urmuz, omul este un simplu rezultat al trădării cuvântului. Mai mult decât personajele, cuvintele sunt cele ce suportă o economie maximă în textele lui Urmuz. Asupra acestui lucru atrage atenţia şi Ion Pop: „*cuvântul tinde să se substantifice, să capete statut obiectual*”[183]. Această stare se explică prin reificarea omniprezentă în universul urmuzian, căreia îi cad victimă mai ales personajele; în acelaşi timp, avem de-a face cu un subtil schimb de locuri între personaje şi cuvinte: degradarea personajelor prin alterarea statutului uman şi pierderea identităţii lor printr-o aglomerare de detalii mecanomorfe, absurde este dublată de mişcarea opusă, prin care cuvintele întreţin un spectacol lingvistic aberant. Economia de cuvinte poate fi interpretată ca insurgenţă împotriva cuvântului care deformează şi nu exprimă întocmai ceea ce s-ar cuveni comunicat.

În acelaşi timp, poate fi semnul abuzului de cuvinte ca vacuitate a comunicării.

Coabitarea neaşteptată a unor termeni, pe care mizează scrisul lui Urmuz, devine o parodie gravă la literatura cuminte, unde asocierea novatoare a unor termeni păstrează, totuşi, legătura logică a termenilor. Nu întâmplător mişcarea suprarealistă românească a găsit în textele lui Urmuz o coordonată estetică proprie ideologiei lor. Parodia lui Urmuz nu are aerul gratuit al celui care ştie că se joacă doar cu autori şi stiluri literare; adâncimea ţintei parodice, prin selectarea unor tipare ce nu sunt simple mode trecătoare, ci formează însăşi esenţa vorbirii, permite depăşirea comicului de suprafaţă spre o tonalitate gravă generată de conştientizarea comunicării automatizate. Remarcam la Caragiale faptul că personajele sale sunt simpli transmiţători ai unor texte /replici pre-fabricate pe care le-au preluat din presa sau literatura vremii; observarea acestui îngrijorător fenomen îi permitea naratorului să-şi discrediteze lumea cu arma dură a detaşării ironice. La Urmuz nu doar un anumit tip de limbaj este discreditat parodic, ci însăşi natura limbajului; de aceea, umorul iniţial sfârşeşte prin a fi o meditaţie asupra limitării comunicaţionale, stare cu atât mai generalizată cu cât însuşi naratorul, prin calmul suspect, poartă povara alienării. În lumea lui Caragiale încă mai exista speranţă datorită vocii naratoriale care nu-şi pierduse luciditatea şi care, jonglând ironic, era capabilă să surprindă anormalitatea şi devierea personajelor sale spre un textual aberant; în textele lui Urmuz, devierea e totală şi pentru că firescul naratorial pare a fi o altă faţetă a aberaţiei personajelor.

Modul în care G. Călinescu cataloghează textele lui Urmuz, „*parodie a prozei comune*", este, în acelaşi timp, extrem de precis, dar şi foarte puţin demonstrat. El delimitează un obiect general al parodiilor, echivalând *comun* nu cu *mediocru*, ci

cu *tradiţional*, *cuminte*. Astfel, cam toată proza de până la Urmuz pare a fi o *proză comună*, în sensul că toţi scriitorii, dincolo de principiile estetice guvernatoare, se înverşunează în a fi nişte autori respectabili, la care inovaţia nu este niciodată şocantă. Urmuz polemizează astfel cu perspectiva naratorială căutată şi construită cu grijă, cu desfăşurarea evenimenţială previzibilă totuşi, iar polemica e cu atât mai subtilă cu cât el împrumută formal coerenţa gramaticală a naraţiei tradiţionale spre a o discredita prin abateri ulterioare. Călinescu însuşi remarca „*liniştea de mare prozator clasic din care, prin contrast fireşte, iese şi comicul*”[184]. Păstrarea acestui calm naratorial imperturbabil este modalitatea cea mai sigură de accentuare a absurdului evenimenţial, căci prima etapă a contrastului parodic se construieşte tocmai prin co-existenţa normalităţii narării cu aberaţia evenimentelor narate. Nu doar prin raportări extra-textuale se naşte parodicul urmuzian, ci şi prin relaţiile intra-textuale, căci s*tilul* folosit nu este potrivit pentru *evenimentele* relatate. Această contradicţie internă a textului urmuzian este grăitoare pentru lipsa de perspectivă constructivă a parodicului său; nu ar fi putut crea modele, pentru că anularea literaturii generează anularea propriului scris. El nu recreează modelele, ci le pune într-o dezordine imposibil de reordonat. Mai mult decât *produs* parodic, textul urmuzian este *producere* parodică, căci el capătă consistenţă estetică doar ca permanent proces de parodiere. Distrugând totul, Urmuz nu propune alte variante, el „*indică moartea unei (unor) convenţii literare fără a propune apariţia altora*”[185]. Demersul e sinucigaş şi pentru că nici o operă parodică, oricât de dezvoltată i-ar fi dimensiunea nihilistă, nu-şi permite să existe în afara unei finalităţi constructive. Dacă orice parodie închide un drum literar, ea, neapărat, trebuie să şi deschidă altul. Altfel, criza unei literaturi devine impas definitiv

şi determină staţionarea într-un punct mort. În mod frecvent, parodiile apar pe fundalul unor crize literare; interesant este faptul că, de obicei, criza literară nu se traduce printr-o lipsă a varietăţii formelor literare. Dimpotrivă, perioadele favorabile parodiei abundă în manifestări literare diverse unde, de cele mai multe ori, elementele novatoare co-există cu cele tradiţionale. De aceea, parodia capătă rol ordonator, delimitând tendinţe estetice contradictorii.

Văzând în Urmuz precursorul avangardiştilor, Ion Pop descrie negarea tradiţie consacrate pe care o face acest autor şi anvergura acestei plasări destructive: „*Valoare consacrată însemna, în proză, construcţia solidă a părţilor şi închegarea lor într-un edificiu unitar, descripţia liniştită, în amănunt, a mediului şi personajelor, în ultimă instanţă o anume formulă preluată de la un autor la altul, de unde şi inevitabila transmitere a clişeului compoziţional*”[186]. Amploarea demersului parodic urmuzian şi caracterul lui profund demolator conturează o culme a desfiinţării prin parodie, pe care literatura română nu o înregistrează nici înainte de Urmuz, nici după el. În poezie, negarea clasicului începuse cu Arghezi, care l-a încurajat şi publicat pe Urmuz, poate şi pentru că vedea în el un autor asemănător lui, capabil să schimbe proza parodiind-o. Pare aproape normal astfel faptul că acest tip de parodie dusă la extrem atât prin negarea totală a ţintei, cât şi prin vastitatea ei a fost privit mai des ca o exagerare, decât ca un fenomen normal, generat de anumite condiţii literare. Violenţa parodiei urmuziene a venit într-un climat literar insuficient saturat de tipul de scriitură pe care acest autor îl parodiază; de aceea, mai mult decât reacţie normală la literatura consacrată, parodiile lui Urmuz au fost văzute drept *exerciţii bizare*.

Asupra vastităţii ţintei sale parodice atrage atenţia şi Lucian Raicu, care vede în aceste texte

„*expresia deviată ironic a ştiinţei de a «face» literatură*”[187]. Nu un anumit tip de literatură, ci literatură în genere, dincolo de autori şi curente literare. De aceea, chestionarea parodică la care supune Urmuz literatura devine extrem de gravă prin subminarea condiţiei ei de construct logic: „*parodia urmuziană chiar despre asta dă seamă, despre această goană înfricoşată a scriitorului epic pe urma unor fapte şi întâmplări, în sine neimportante, stupide chiar, însumate unor legături arbitrare, numite subiect*”[188]. Plecând de la această premisă, devin clare atât înlănţuirea a-logică a faptelor, cât şi impresia de normalitate a actului narării. În aceste condiţii, Urmuz joacă rolul unui autor care, atras în mrejele construcţiei literare, ignoră cu desăvârşire materialul pe care-l foloseşte. Atent la monumentalitatea de suprafaţă, autorul pe care-l parodiază Urmuz păcătuieşte la nivelul coerenţei materialului constitutiv. Lucrurile devin cu atât mai vizibile cu cât avem de-a face şi cu o construcţie la scară redusă. *Comprimatele parodice* ale lui Urmuz, tocmai datorită dimensiunilor lor restrânse, accentuează artificiului compoziţional.

Prin subtitlul pe care-l dă textului său, *roman în patru părţi*, autorul polemizează cu variate clişee ale literaturii, ale criticii şi ale lecturii. Plecând de la premisa că romanul este o întindere epică de mari dimensiuni, primul nivel de degradare parodică este dat de caracterul restrâns al textului urmuzian. Subtitlul este ironic şi anunţă parodia la nivelul contragerii epice. Cele patru capitole sunt extrem de scurte şi concizia lor este o replică la dezvoltarea amplă a unui text pe care obişnuim să-l numim *roman*. Parodia se îndreaptă şi spre romancierul echilibrat, perfect stăpân pe spaţiul ficţional pe care-l creează şi pe care-l îndeasă într-un număr bine delimitat de capitole. Este aproape o întrebare legată de modul în care se pot porţiona literatura şi şuvoiul creator, în încercarea de a le

potrivi unei demarcaţii rigide. În acelaşi timp, autorul vizează şi clişeele cu care criticii lucrează, diferenţiind anumite specii epice, de cele mai multe ori în funcţie de limitativul criteriu al dimensiunii lor *fizice*.

Observam atât la Budai-Deleanu cât şi la Caragiale rolul notaţiilor para-textuale şi a celor arhi-textuale în fixarea sensului parodic. La Budai-Deleanu acest lucru era făcut atât prin notele de subsol cât şi prin prefaţă; la Caragiale, para-textul ia forma subtitlurilor, *sonet colorist*, dar şi *notele* ce însoţesc adesea textele sale fundamentează dimensiunea parodică. Parodistul, conştient de subtilitatea demersului său, simte frecvent nevoia să iasă din limitele propriului text şi să se servească de para-text spre a-şi explica intenţia parodică. El se foloseşte de para-text spre a dezvolta mai multe tipuri de relaţii cu cititorii. Folosirea subtitlurilor prin care parodiştii anunţă obiectul parodiei, cum procedează şi Urmuz, permite stabilirea unui set de convenţii, în funcţie de care receptorul îşi construieşte orizontul de aşteptare şi se pregăteşte pentru o lectură diferenţiată, prin selectarea elementelor importante dintr-un text sub-intitulat *roman* sau *sonet*. Simpla menţiune *roman* sau *fabulă* este o modalitate de a avertiza cititorii asupra ironicei intenţii auctoriale; de fapt, adevăratul scop este ca cititorii să-şi pregătească arsenalul necesar receptării, să-şi reactualizeze un model mental adecvat speciei respective, astfel încât decodarea mesajului parodic să se realizeze cu mai mare uşurinţă. Realizarea acestui model mental la care parodistul obligă lectorul este o manevră extrem de subtilă pentru că permite trecerea în revistă a unei serii de texte ce aparţin speciei respective; parcursă această etapă, intenţia parodică şi elementele de originalitate pe care le aduce parodistul se vor contura mult mai uşor în mintea lectorului. Asumându-şi rolul criticului şi numindu-şi el

singur textul *roman*, Urmuz direcţionează cititorii spre sensul parodic.

Întorcându-ne la nivelul parodiei literare, ea pare a avea în *Pâlnia şi Stamate* cel puţin două ţinte: romanul realist şi cel de dragoste. Dincolo de înlănţuirea a-logică a unor fapte aberante, oricât ar părea de ciudat, ghicim în *roman* povestea unei familii; de la descrierea cadrului şi a membrilor familiei, naratorul trece la exemplificarea câtorva dintre obiceiurile lor. Există chiar şi o situaţie conflictuală ce va fi ulterior rezolvată. Aceste constatări pe care le facem şi în momentul analizei unui roman *normal* sunt posibile pentru că parodistul păstrează câteva construcţii-clişeu de care se folosesc romancierii spre a umple vastele spaţii compoziţionale: *într-una din zile*, *după această trecere de timp*, *fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată*, *mai întâi îşi îmbrăţişă soţia devotată* sau *cât despre eroul nostru*…. Chiar dacă astfel de formulări devin inadecvate şi-şi trădează artificiul în acest context, ele menţin coerenţa firului narativ. Acţiunea romanului este relativ simplă, în pofida caracterului ei bizar: Stamate se îndrăgosteşte de o pâlnie, care-i stârneşte şi fiului său, Bufty, trăiri erotice; în final, îi pedepseşte pe cei doi, dar revine asupra hotărârii şi îl ajută pe Bufty să ocupe un post de subşef de birou. Ulterior, misteriosul Stamate *dispare în infinitul mic.* Simpla enumerare a unor fapte a lăsat să transpară absurdul din text, evident şi prin imposibilitatea de a relata *normal* un set de evenimente.

Deşi debutează ca un roman *cuminte*, în manieră balzaciană, ce descrie cadrul de viaţă al personajelor, textul alunecă treptat spre aria absurdului. Prima deviere de la sensul aşteptat se produce în descrierea bibliotecii: „*o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfăşurată în cearceafuri ude…*”. Această completare scoate textul din sfera descrierii realiste şi-l proiectează

pe spaţiul nelimitat al combinaţiilor a-semnificante sau cu semnificaţii obscure, greu de aflat. O descriere ce ar trebui să surprindă elemente esenţiale ale locuinţei devine enumerarea haotică a unor realităţi ce combină trăsături extrem de abstracte cu trăsături extrem de concrete: *o masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi*, *un vas ce conţine esenţa eternă a ,,lucrului în sine”*. Astfel de construcţii sunt un mijloc de a înşela aşteptările cititorilor; printr-un set de completări neaşteptate autorul surprinde lectorul şi-l atenţionează asupra caracterului convenţional al discursului scriitoricesc. Prin supralicitarea tehnicilor naratoriale, adică ducând principiul originalităţii până la limita i-logicului, Urmuz deconspiră modul în care se face literatură. Parodia ia naştere prin plasarea unor construcţii fixe ale limbii într-un context inadecvat, iar *context* în acest caz cunoaşte o dezvoltare minimă, fiind chiar propoziţia, chiar cuvântul anterior. *De-contextualizarea* parodică nu se realizează aici doar prin discrepanţa dintre stilul relatării şi evenimentele propriu-zise sau prin plasarea unor evenimente într-un context neaşteptat. Fiecare propoziţie devine o instanţă de realizare a inadecvării ce hrăneşte parodia. Aberaţia evenimenţială nu se transmite şi modalităţii de a relata evenimentele. Ca orice autor *care se respectă*, Urmuz construieşte aparenţa unei vieţi normale pe care ar duce-o familia lui Stamate; dar reprezentarea existenţei lor este treptat distrusă prin unele detalii ce proiectează respectiva familie pe axa aberaţiilor: prin tubul de comunicare al casei lor se văd cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu, familia stă legată de un ţăruş, iar Nirvana se află în aceeaşi circumscripţie cu ei.

Textul descompune parodic nu doar clişee literare, nu doar clişee gazetăreşti şi juridice, ci forme lingvistice frecvent folosite de vorbitori. Vehicularea unor astfel de formulări se constituie

într-o meditaţie asupra condiţiei limbajului, prin eternul lui joc între schema rigidă şi posibilităţile combinatorii infinite. Orice autor al unui discurs scris sau oral alege dintr-o multitudine de potenţiale formulări doar una care, din punctul lui de vedere, corespunde cel mai bine intenţiei sale şi menţine coerenţa logică. Alăturarea haotică a unor elemente ce cu greu ar sta împreună în acelaşi enunţ, *un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi util…* trădează un narator incapabil să construiască un discurs coerent prin selectarea unor cuvinte ce aparţin unui singur plan. Alunecarea spre alt plan este prin excelenţă modul de realizare a paralelismului parodic. În unele parodii co-existenţa modelului cu anti-modelul este mai puţin stridentă prin frecventa lor fuziune, căci autorul le îmbină spre a vieţui armonios. În textele lui Urmuz alăturarea modelului cu replica se realizează la suprafaţă, de aceea şocul este profund şi este generat de brusca trecere dintr-un plan în altul. La această impresie copleşitoare de discreditare instantanee participă, mai întâi, parodia ca figură de stil, parte a unui întreg masiv deformant. O construcţie sintactică precum *doi oameni cum coboară din maimuţă* este o parodie ce se realizează prin alunecarea verbului de la sensul abstract *a-şi avea originea* la sensul concret *a se da jos*. Aici, parodia nu are drept ţintă o replică celebră, fie ea literară sau nu, ci forme ale vorbirii cotidiene, la care niciodată vorbitorii nu reflectează. A fi capabil să parodiezi construcţiile fixe ale limbii este semnul unei cunoaşteri şi stăpâniri superioare a bogăţiei ei semantice. Evadarea din rigiditatea construcţiilor lingvistice pre-existente nu este posibilă în afara unei asumări ludice a virtualităţilor limbajului.

În acelaşi timp, demersul parodic al lui Urmuz este, ca şi cel al lui Caragiale, unul de avertizare; dar, în vreme ce marele dramaturg atrage atenţia asupra modului în care vorbitorii vehiculează texte

pre-fabricate, luate din presa sau literatura vremii, Urmuz adânceşte analiza şi semnalează pericolul alienării existente chiar în formele standard ale vorbirii uzuale. Surprinzând astfel lucrurile, el dă o explicaţie caracterului mecanic al personajelor sale: reacţiile lor automatizate sunt rezultatul determinărilor de tot felul, începând de la cele sociale şi culminând cu cele literare, care le fundamentează existenţa. Nu automatismul comportamental este rezultatul vidului interior, ci golul sufletesc este consecinţa unui tip de realitate exterioară fundamental mecanică, a unei alienante rupturi între nume şi persoană, între semnificant şi semnificat.

Treptata alunecare spre tărâmul absurdului este însoţită de aerul normalităţii. Naratorul îşi poartă personajele şi, implicit, cititorii de pe teritoriile realiste pe cele absurd fantastice. Despre această construcţie în zigzag vorbeşte şi Lucian Raicu: „*Textul se compune invariabil din aceste două mişcări opuse, din aceste alternanţe dictate parcă de un mecanism: o linie foarte dreaptă şi o deviere enormă, urmată din nou de o linie foarte dreaptă. Înţelesul pentru noi ar fi următorul: abaterea este inclusă în prea mare decizie a liniei drepte şi determinată obligatoriu de aceasta*”[189]. Mişcarea sinuoasă a naraţiei urmuziene este perfect încadrată demersului parodic: co-existenţa modelului cu discreditarea lui parodică pe care o favorizează orice parodie se concretizează aici prin deviere şi normalitate. Ar fi extrem de prolifică nuanţarea relaţiei dintre *deviere şi normalitate* în textele parodice. Parodistul tradiţional tratează ţinta ca pe o exagerare, de un fel sau altul, deci ca o *deviere* şi pleacă de la *deviere* spre *normalitate*. Acţiunea sa parodiatoare este un demers ce urmăreşte re-instaurarea *normalităţii*, de aceea se şi foloseşte frecvent de supralicitarea denigratoare a unor date specifice textului-ţintă. Urmuz face exact contrariul: el pleacă de la aspecte ale

normalităţii literare sau lingvistice, iar parodierea lor constituie, de fapt, *devierea*. Noutatea perspectivei ar putea avea mai multe explicaţii: una dintre ele ar fi dată de personalitatea aparte a lui Urmuz, de căutata lui *periferie literară*. Trăind discret, departe de tumultul literaturii contemporane lui, era firesc să adopte o astfel de atitudine de *denigrare indirectă* a ţintelor parodice, prin cultivarea bizareriei textului propriu şi nu a celor pe seama cărora se construieşte. Tehnica folosită e inspirat aleasă şi pentru că, de fapt, Urmuz parodiază cam tot ce s-a scris, dar, mai ales, cum s-a scris până la el în proză şi poezie. O altă posibilă explicaţia ar conecta momentul scrierilor lui Urmuz cu o literatură ce ia amploare şi de care nu te mai poţi apropia cu armele demodate ale ridiculizării. Paradoxul apare în momentul în care această *transformare prin deviere* alterează şi *normalitatea* construcţiilor-bază, mai ales cele lexicale, care se contaminează şi ele de absurd. Această incursiune în lumea artificiilor lexicale îi face pe unii lectori să mediteze la caracterul arbitrar al cuvintelor noastre; o altă posibilă lectură ar consta în receptarea textelor urmuziene drept simple şotii lingvistice care nu modifică cu nimic relaţia noastră cu vorbirea. Şi această ultimă perspectivă are motivaţia ei, căci alterarea definitivă a relaţiei noastre cu cuvintele ar duce la un haos comunicaţional, în care construirea sensului s-ar pierde prin nesfârşite discuţii legate de legitimitatea semnificanţilor.

Permanenta pendulare între normal şi aberant este modalitatea esenţială de a dejuca aşteptările cititorilor. Dacă lectorul parodiilor lui Caragiale era un iniţiat, familiarizat cu ultimele creaţii ale vieţii literare, cel al lui Urmuz este simplul vorbitor, cel care foloseşte în fiecare zi formulele clişeizate ale limbii, fără a le simţi artificialitatea. Continua balansare între logic şi ilogic poate fi şi

rezultatul dorinţei de a capta, totuşi, lectorii. Deplina încadrare în unul dintre aceste planuri ar nimici dualitatea structurală a textului. Opţiunea pentru planul dezvoltării ilogice ar îndepărta definitiv lectorii prin catalogarea textului drept *bizar*, chiar dacă această opţiune va reveni ulterior la suprarealişti, în vreme ce integrarea armonioasă în planul *prozei comune* ar înăbuşi adevărată intenţie revoluţionară a autorului.

Pe tot parcursul „romanului", naratorul dă impresia că încearcă să-şi proiecteze personajele ca pe nişte indivizi cu o viaţă de familie şi preocupări normale. De fapt, intenţia de a discredita literatura se realizează prin discreditarea dezvoltării epice tradiţionale, a structurii compoziţionale, dar şi a personajelor. Noutatea vine din faptul că nu un anumit tip de personaj este subminat, ci *personajul* ca realitate ficţională. Alterarea nu vizează doar un tip de personaj sau o modalitate anume de a construi personajul literar, ci statutului ficţional al personajului. Acestor *fiinţe de hârtie* li se neagă dreptul fundamental de a popula cuminte spaţiul prozei comune. Ele sunt alungate pe teritoriile diforme ale indeterminării regnurilor, căci tot ce este convenţional îi repugnă lui Urmuz. De aceea, tristele sale personaje sunt silite să-şi poarte la vedere adaosul de obiecte ce le fundamentează fiinţa: grătare, un capac de pian, sârmă ghimpată sau perdeluţa cu brizbizuri. Paradoxal e faptul că, deşi dinamitează descrierea de tip balzacian şi relaţiile literare consacrate între personaj şi mediul său, el sfârşeşte prin a cădea în aceeaşi capcană; nimic nu se potriveşte mai bine interioarelor urmuziene, în care spaţiul fie se comprimă, fie se dilată alienant, decât personajele sale, entităţi lipsite de o consistentă corporală proprie.

Descrierea personajelor se face prin notaţii surprinzătoare, ce nu individualizează personajele, ci le pierd specificul prin aglomerarea de detalii

absurde: „*soţia tunsă şi legitimă a lui Stamate*”, „*Bufty, care are avere personală*”, „*doi frăţiori nevoiaşi ai săi, cu şoldurile scoase prea mult în afară, cauză pentru care fuseseră daţi afară din slujbă*”. Parodierea nu se face prin dezavuarea comică a unui clişeu literar specific unui autor, ci printr-o asociere haotică de *locuri comune*. Discreditarea parodică nu ia naştere prin uzitarea unor expresii desuete, ci prin contextul lor inadecvat. Permanenta violare a logicii este, simultan, o abolire a desfăşurării epice tradiţionale. Conturarea biografiei lui Stamate se face prin pre-schimbarea în absurd a unor date comune romaneşti: eroul este foarte sărac şi este silit să-şi întreţină familia, de aceea face „*armata când era abia în vârstă de un an*”. Chiar trăirile sale amoroase devin extrem de ridicole ţinând cont că obiectul pasiunii sale este o …pâlnie. Descrierea iubirii lui Stamate îi permite naratorului parodierea clişeelor din literatura erotică: „*Niciodată nu cunoscuse el până atunci divinii fiori ai dragostei. Se simţea acum mai bun, mai îngăduitor, şi turburarea ce o încerca la vederea acestei pâlnii îl făcea să se bucure şi totodată să sufere şi să plângă ca un copil*”. Subminarea eroticului consacrat se realizează prin obiectul amorului său, o pâlnie, prin trăirile-clişeu ale eroului, dar şi printr-un comportament a-tipic pentru un îndrăgostit: „*azvârli cu ţărână asupra pâlniei şi, după ce se ospătă cu puţină fiertură de ştevie, se aruncă, din diplomaţie, cu faţa la pământ, rămânând astfel în nesimţire timp de opt zile libere…*”.

O parodie precum *Ismail şi Turnavitu* urmăreşte povestea acestui cuplu extrem de ciudat. Personajele se conturează printr-un cumul de atribute aleatorii, căci, mai mult decât conturarea coerentă a unui personaj, pe Urmuz îl interesează jocul cât mai absurd al semnificanţilor. Observam anterior la unele dintre personajele lui Caragiale

existenţa unui discurs aberant, ce ia naştere printr-o beţie de clişee, unde cuvintele se înlănţuie pe baza sonorităţii lor şi nu printr-un elaborat proces de selecţie; acelaşi fenomen apare şi la Urmuz, unde descrierea naratorului se constituie într-o valorificare haotică a unor expresii, care nici nu sunt specifice doar timpului său. Caracterul fals-realist al textului este susţinut şi de inserarea unor locuri reale din Bucureşti, în care sunt proiectate acţiunile personajelor: Grădina Botanică, străzile Covaci şi Gabroveni, postul de pompieri „Radu-Vodă", strada Arionoaiei. Imaginea alienării e cu atât mai convingătoare cu cât ineditele personaje sunt plasate în astfel de locuri familiare.

Locul comun şi foarte vechi al portretizării personajului este înlocuit de construcţii amalgamate caricatural, cu elemente luate din diferite surse: Ismail este produs *pe cale chimică, prin syntheză*, el este ferit de *corupţia moravurilor noastre electorale*, în vreme ce Turnavitu cere *să i se promită corespondenţă amoroasă*. Dacă parodierea erotismului în *Pâlnia şi Stamate* se realiza prin degradarea obiectului pasiunii până la stadiul de pâlnie, în acest text Urmuz vizează un erotism bolnav, căci Ismail necinsteşte viezurii din pepiniera-i proprie.

Urmuz nu construieşte anti-eroi, cum se întâmplă de obicei în parodii, pentru că statutul de anti-erou încă presupune o necesară condiţie umană. Să construieşti un personaj care e laş într-o lume de eroi, cum face poemul eroi-comic, este, în final, o altă modalitate de a privi admirativ eroismul, chiar dacă sacrifici anti-eroul prin căderea lui în derizoriu; dar să construieşti personaje-hibrid, prin întrepătrunderea umanului cu animalul, vegetalul sau obiectul este semnul sigur al alterării iremediabile a lumii. Dacă personajele din *Pâlnia şi Stamate* mai păstrau încă trăsături umane, Ismail şi Turnavitu sunt iremediabil compromişi la nivelul apartenenţei lor

la rasa umană. Câte un singur element antropomorf, „*barba*”, „*ochii*”, „*gâtul*” etc., este păstrat spre a aminti că e vorba, totuşi, de fiinţe umane. Ei sunt descrişi ca nişte obiecte nu doar pentru că se compun dintr-o serie de obiecte, ci chiar modalitatea de a-i prezenta este mecanică, fiind cea care se foloseşte la descrierea unor lucruri: „*Ismail este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate*”. Reificarea personajelor lui Urmuz depăşeşte nivelul parodiei literare şi devine metafora unui univers mecanomorf, căci propoziţia anterioară nu parodiază descrierea obiectivă, ci schimbă modul tradiţional de descriere a personajelor. De aceea, poate mai mult ca la alţi autori, nu parodierea este scopul final al autorului, ea devenind doar un instrument de prezentare a unei concepţii originale asupra lumii. Nu atât condiţia mai mult sau mai puţin desuetă a literaturii îl interesează pe acest autor, cât etalarea unei noi perspective asupra lumii. Poate aşa se explică şi dimensiunea fundamental parodică a *tuturor* textelor sale. În *Teoria parodiei*, Linda Hutcheon citează distincţia pe care Yunck o face între autorii care „*folosesc textul parodiat ca ţintă şi cei care-l folosesc ca armă*”[190], precizând în continuare: „*ultimul tip este mai apropiat de adevărata parodie modernă, amplă şi ironică, în vreme ce primul tip este ceea ce în mod tradiţional numim parodie*”[191]. Urmuz se foloseşte de parodie spre a-şi exterioriza perspectiva asupra lumii şi a limbajului, de aceea parodia literară cade în plan secund şi nu fundamentează scopul scrierilor sale.

Statutul personajului în textele lui Urmuz este cu atât mai interesant cu cât extrem de discretul autor a ţinut să teoretizeze puţin pe seama numelor personajelor, în nota de subsol a textului *Algazy & Grummer*. De fapt, prin extensie, el vorbeşte despre statutul unui anumit tip de literatură, identificând criza în care aceasta se află. Plecând

de la discrepanţa pe care a sesizat-o între aceste nume, *Algazy* şi *Grummer*, şi modul în care arată cele două persoane purtătoare ale numelor, el vorbeşte, ca mulţi alţi autori, despre dorinţa de a pune de acord numele personajului cu *aspectul*, *dinamica* şi *conţinutul* lui. Folosirea unui termen precum *conţinut* în selectarea elementelor definitorii ale unui personaj devine suspectă şi prefigurează perspectiva reificantă asupra personajului urmuzian. Această notă de subsol este una dintre instanţele în care autorul loveşte discret în instituţia culturală ce se numeşte *autor*, un autor care construieşte mânat de un orgoliu extrem de puternic. Însăşi teoria creării personajului este luată subtil în deriziune.

Referitor la relaţia *personaj-nume* e dificil de identificat autentica perspectivă urmuziană; îşi trădează concepţia artistică sau doar mimează interesul pentru aceste cărări bătătorite de mai toţi autorii? Asupra acestei ambiguităţi atrage atenţia şi Elvira Sorohan: „*Esenţială sau nu, teoria adecvării numelor e încă o incertitudine creată de autor. Ea susţine ficţiunea literaturii sau o minează?*”[192]. Teoretizând pe marginea naturii arbitrare a semnului lingvistic, *autorul* Urmuz îşi propune să corecteze această eroare a unei sorţi „*care mai deloc nu ţine seama dacă obiectele creaţiunilor ei corespund, în forma şi mişcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit*”. În acest sens, conturează portretele celor două personaje *in abstracto*, corelând sonoritatea numelor cu un *conţinut* adecvat. Cerându-şi scuze pentru observaţiile pe care le face, Urmuz are un comentariu extrem de interesant asupra rezolvării acestei stări de lucruri: „*Se pare că remediul nu ar putea fi decît unul şi singur: sau să-şi găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realităţii lor personale, sau să se modifice ei înşişi, cât mai e timpul, ca formă şi ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze*”.

Am redat acest lung para-text tocmai pentru că el permite evidenţierea jocului semnificant/ semnificat în textele lui Urmuz, orgoliul creatorului, dar şi parodierea literaturii la care se dedă. Sfătuind purtătorii numelor să se modifice spre a se potrivi denumirii, Urmuz îi subordonează puterii semnificanţilor. Astfel, ierarhia pre-stabilită se schimbă, căci nu doar *lucrul* îşi poate modifica *numele*, ci şi *numele* are puterea de a-şi construi realitatea desemnată. În absenţa unei relaţii normale între semnificant şi semnificat, cel din urmă îşi poate pierde dreptul de a purta acel *nume*. Această *liberă circulaţie a semnificanţilor* este şi linia directoare a fabulei *Cronicari*.

Extinzând semnificaţiile acestei notaţii para-textuale la nivelul literaturii, observăm că Urmuz vizează mai multe lucruri; pe de o parte, el atrage atenţia asupra dinamicii formelor literare, explicând aproape de ce a numit atât de canonic, *roman* şi *fabulă*, nişte texte atât de a-tipice. Migraţia semnificanţilor nu are loc doar la nivelul unor cuvinte, ci ea este un fenomen ce apare şi la nivelul formelor literare. *Romanul*, *fabula* sau *poemul eroico-erotic* pe care le scrie sunt rezultatul unei astfel de mutaţii de sensibilitate literară; a ales să-şi numească aceste texte ca toţi scriitorii *cuminţi*, iar în umbra protectoare a numelui a hotărât să inoveze până la absurd. Mai mult decât *anti-roman* sau *anti-fabulă*, Urmuz scrie *roman* şi *fabulă*, dar o face într-o manieră atât de originală, încât creaţiile sale nu mai seamănă deloc cu ilustrările tradiţionale ale acestor specii. Ideea continuităţii speciilor pe care el le cultivă este susţinută şi de conformismul tematic al textelor sale: relaţiile de familie, situaţia politică şi economică, statutul artei.

În aceeaşi notă de subsol, el avertizează asupra impactului literaturii şi a modului în care aceasta ne alterează viziunea asupra realităţii. Obişnuiţi de scriitori cu o anumită relaţie între personaje şi

numele lor, cititorii se aşteaptă întotdeauna ca personajul să fie o continuare firească a numelui. Extinderea semnificaţiilor de la relaţia *personaj-nume* spre condiţia literaturii nu este forţată; în acest text, mai mult decât de obicei, Urmuz pune problema literaturii, poate a parodiei chiar, şi o face într-o manieră inedită, servindu-se de originalele lui personaje. Ilustrativ din acest punct de vedere este raportul între Algazy şi Grummer, acţiunile celui de-al doilea fiind permanente acte de insubordonare. Spre totala dezaprobare a lui Algazy, Grummer atrage plin de viclenie clienţii în discuţii despre literatură; ulterior, găseşte câteva resturi de poeme şi *le mănâncă singur pe furiş*. Oripilat de faptul că *tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat şi digerat*, Algazy mănâncă băşica lui Grummer. După lupta înverşunată dintre cei doi, Grummer *se oferi să restituie toată literatura înghiţită*, lucru ce nu-l satisface pe bătrân, *în pântecul căruia fermenţii băşicii înghiţite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului*, de aceea *găsi că tot ce i se oferă este prea puţin şi învechit*. Poate nu ar fi chiar deplasat să-l vedem pe Grummer ca pe un autentic imitator parodic, iar relaţia dintre ei să fie grăitoare pentru raportul *literatură oficială*/ *abordare parodică*. Iniţial ne este prezentat Algazy, reprezentantul *literaturii cuminţi*, care călătoreşte împreună cu *coasociatul* său Grummer ce-l urmează, plin de deferenţă, la doi metri în urmă. Gestul individual şi rebel al lui Grummer, ingerarea unui rest de literatură, este un semnal de alarmă pentru Algazy care-şi conştientizează precaritatea poziţiei; este silit, astfel, să acapareze descoperirea coasociatului său. Rebeliunea lui Grummer nu este nimic altceva decât preţul plătit pentru promovarea noului, căci, în lupta dintre cei doi, *Algazy termină mai întâi*. Chiar lupta devine o modalitate de a *se completa şi cunoaşte mai bine*, înfruptându-se unul din celălalt; sigur nu este

teoretizarea clasică a relaţiei pe care *literatura* o stabileşte cu *parodia*, dar acest fragment al devorării reciproce redă esenţa acestui raport.

Astfel prezentată, literatura este continuă transformare a vechiului, ce are loc printr-o degradare grotescă a interiorizării, ingurgitarea. Literatura îşi pierde statutul originar şi devine literatură de gradul doi sau chiar trei, căci procesul masticării vechiului este etern. Această întoarcere spre elementaritatea corporalului este condiţia *fermentaţiei* ulterioare din care se naşte originalitatea. Plasarea parodică este, de cele mai multe ori, generată de conştiinţa faptului că tot ce oferă literatura la un moment dat este *prea puţin şi învechit*. Asemenea unui Grummer, orice autor parodic este consumatorul/ lectorul textului pe care-l parodiază. Iar orice proces de fermentaţie presupune o iniţială descompunere şi o ulterioară recompunere a materialului. Ceea ce consimte Grummer să „restituie" nu mai sunt tot „*resturi de poeme*". Fermentate, acestea încep „*să trezească fiorii literaturii viitorului*" (s.n.), căci după Urmuz vine marea avangardă, *literatura viitorului*. Aşa se explică senzaţia de *déjà lu* a multor fragmente din textele urmuziene; recompunerea a înlăturat coerenţa structurii anterioare a constituenţilor, dar a păstrat posibilitatea de a fi recunoscuţi. Sentimentul de siguranţă pe care-l produce plonjarea pe terenul cunoscutului, pe al cărui impact mizează parodiştii, devine, în textele lui Urmuz, o modalitate de a destinde cititorul, de a-l readuce în universul sigur al familiarului. Chiar dacă această *excursie* în zona *familiarului* nu este decât un pretext spre a produce *defamiliarizarea*, ea este benefică pentru lector. Această plăcere generată de identificarea cunoscutului ar putea fi o posibilă explicaţie dată amploarei fenomenului parodic contemporan: invadaţi fiind de forme culturale extrem de diverse, dezvoltăm un sentiment al neputinţei de a le cataloga.

Descoperirea familiarului induce un benefic sentiment al continuităţii, în pofida varietăţii alienante.

Limbajul politic al acelei epoci măcinată de chestiunea neutralităţii României este parodiat în textul *Emil Gayk*. Atât prezentarea personajului, cât şi conflictul lui cu nepoata îi permit naratorului să uzeze din plin de frazele politice ale timpului său; astfel, Gayk doarme cu o notă diplomatică sub cap, înoată cu grijă spre a nu ieşi din neutralitate, nepoata cere acces la mare, iar starea conflictuală dintre cei doi se finalizează printr-un schimb de prizonieri şi prin semnarea unei păci ruşinoase. Raportat la celelalte texte, acesta este mai coerent prin faptul că se construieşte mai ales pe baza limbajului politic. Conflictul politic devine un conflict familial, iar această schimbare de mediu trivializează amploarea crizei politice internaţionale. Degradarea parodică se realizează atât prin discrepanţa dintre etapele unui conflict politic şi cei angrenaţi în acest conflict, cât şi prin soluţionarea acestui conflict iluzoriu. Dacă acest text se construieşte pe baza formulărilor politice, alte texte urmuziene includ parodieri ale formelor juridice ale limbajului, trădând formaţia profesională a autorului. Inserţia limbajului juridic re-aduce în atenţie o chestiune prezentă şi la Caragiale: confuzia *public*/ *privat*. La Caragiale parodia lua naştere prin inadecvarea la context a limbajului personajelor, aceştia vorbind în public ca acasă şi în familie ca la o conferinţă. La Urmuz deschiderea spre clişeele lingvistice ale comunicării juridice contaminează nu personajele, ci vocea naratorială. Este semnul unei acute alienări *în* şi *prin* societate, căci personajele lui nu mai stârnesc râsul prin confuziile în care trăiesc. A prezenta viaţa personajelor prin apelul permanent la teroarea legilor este o modalitate de a limita libertatea fiinţelor ficţionale. Soţia lui Stamate nu este doar *tunsă*, ci este şi *legitimă*, luarea în

posesie a pâlniei nu are loc decât după ce a trecut *termenul necesar*, iar eroului din *După furtună* i se neagă dreptul de a sta în copac. Dincolo de comicul parodic de suprafaţă, realizat prin plasarea în contexte inadecvate, apelul la formele fixe ale limbajului juridic construieşte imaginea unui spaţiu public apăsător pentru fiinţa umană.

Mai generos la nivelul identificării ţintelor parodiate este textul *După furtună*. Debutează în maniera romanelor ce mizează pe un senzaţional tenebros: „*Cu vestmintele umede şi părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopţii, căutând un locaş de adăpost…Ajunse, fără să ştie, lângă cripta învechită şi roasă de vremuri a mănăstirii…*”. Răstălmăcirea parodică se naşte în momentul în care eroul, contrar aşteptărilor noastre, se apropie de criptă şi „*o mirosi şi o linse de vreo 56 de ori în şir, fără să obţină nici un rezultat*”. Axa melodramaticului se dezvoltă prin inserarea unor construcţii tipice, care îşi trădează artificialitatea şi se dizolvă prin plasarea eroului în contexte hilare: *înduioşat de privirea blândă a unei găini*, el este *emoţionat pînă la lacrimi şi cuprins de fiorii pocăinţei*, astfel încât *sărută găina pe frunte*. Ca şi în *Pâlnia şi Stamate*, demitizarea eroticului se realizează şi prin obiectul pasiunii, o găină. Dar, de data aceasta, povestea de dragoste are un final fericit, căci cei doi urmează să întemeieze împreună un cămin. Conturat cu aparenţa unui cavaler rătăcitor, purtând spadă şi manifestând înclinaţie spre gesturi nobile, personajul devine ulterior un om-pasăre, care se urcă în copac şi sare *din cracă în cracă*. Teroarea legii se face simţită şi în acest text prin permanenta limitare a libertăţii personajului. Falşi prieteni, cei trei drumeţi se dovedesc a fi *trimişi din partea Fiscului* spre a-i contesta *însuşi dreptul de a sta urcat în copac*.... Dintr-un nobil cavaler, personajul devine un individ căzut sub incidenţa legii, vânat cu încăpăţânare de agenţii Fiscului. Dincolo de

drama individuală, atrage atenţia şi decăderea statutului personajului de la transfigurarea eroicului la *mocirla* cotidianului instituţionalizat.

Fuchsiada, subintitulată *poem eroico-erotic şi muzical, în proză*, specie hibridă, este o parodie ce mizează, din nou, pe puterea adnotărilor paratextuale. Menţiunea *în proză* este modalitatea prin care autorul stipulează eşecul propriului demers: textul este un *poem în proză*, este traducerea vulgarizată a unor nobile idealuri eroice. Paradoxala construcţie demonstrează caracterul hibrid nu doar al textului, ci şi al personajului, care se structurează prin concomitente raportări la un model eroic şi la unul erotic. Ca şi Budai-Deleanu, Urmuz nu îndrăzneşte să viseze la înălţimea poemului eroic şi îl coboară în banalul cotidian al prozei.

Textul se dezvoltă pe două axe: cea a eroicului şi cea a eroticului, ambele construindu-se pe un fundal muzical. Modelul eroic la care trimite Urmuz atât prin titlu, cât şi prin subtitlu este parodiat printr-un personaj care-şi pierde atributele corporalului, fiind alcătuit din două sunete. Dacă majoritatea personajelor urmuziene păcătuiesc printr-o materialitate violentă, târând semnificaţiile în zona primitivului sordid, Fuchs suferă şi el de *inadecvare la real*, dar discrepanţa ia naştere în urma unei mişcări opuse, prin excesiva lui sublimare. O supremă povară a ratării îl apasă şi pe Stamate, personaj cu înalte preocupări filozofice. Ciudată e complementaritatea destinelor celor două personaje: sedus de cântecul pâlniei-sirenă, Stamate renunţă la studiul filozofiei, abandonându-se amorului. Pe de altă parte, Fuchs ratează erosul şi se mulţumeşte cu iluzia împlinirii prin artă. Stamate a fost corupt erotic prin abandonarea obiectului pasiunii pe pământ, zânele mării depunând pâlnia *în preajma locuinţei sale*. Demersul este evident şi constă în coborârea din sfera idealizării în aria materialităţii; în acelaşi

timp, el este opus celui din *Fuchsiada*, unde eroul, datorită esenţei sale pur spirituale, se înălţă în zeiescul Olimp.

În creaţia acestui original autor avem de-a face cu două modalităţi diferite de a construi parodii ale personajelor tradiţionale: prin coborârea în trivialul elementar şi prin înălţarea în seraficul ideal. Ambele variante sunt destinate eşecului pentru că, indiferent de perspectivă, personajele lui Urmuz sunt rezultatul unui refuz categoric al normalităţii. O normalitate ce este refuzată nu din cauza unui nonconformism gratuit, ci pentru că ea este generatoarea unei profunde înstrăinări a eului de lume. De aceea, înfrângerea în lumea lui Urmuz este totală: nici normalitatea, nici sublimarea ideală şi nici îngroşarea trivială nu oferă o soluţie pertinentă crizei existenţiale.

Urmând tradiţia textelor eroice, Urmuz îi construieşte lui Fuchs o biografie mitologică: el nu este născut de mama sa, ci de bunica lui, se maturizează imediat, asupra lui se revarsă dragostea unei divinităţi şi ajutorul alteia, iar după eşecul din iatacul Venerei este aruncat din Olimp în Haos. Aproape prometeic, Fuchs va înnobila rasa umană prin muzică. Numele lipsit de rezonanţă eroică al personajului anunţă deja imposibilitatea acestuia de a se ridica la nivelul modelului propus. Parodie a eroului mitologic, Fuchs este şi o parodie a amorezului, căci, deşi înfruntă eroic gelozia lui Vulcan, el gafează spectaculos chiar în momentul culminant al întâlnirii cu zeiţa. Aşteptarea frustrată nu este doar a zeiţei, ci şi a lectorului care, după ce i s-a oferit tot arsenalul cunoscut al seducţiei, cântece dulci şi flori parfumate, miresme plăcute şi o zeiţă îmbietoare, devine martor neputincios al eşecului eroului. Dacă multe din personajele din textului lui Budai-Deleanu nu reuşeau să se ridice la înălţimea idealului eroic, căzând în trivialul comportamental, eroul lui Urmuz ratează datorită idealismului

muzical şi pudorii lui excesive. Geneza muzicală a eroului, el se naşte din urechea bunicii, mama neavând ureche muzicală, studiile la Conservator, încercarea de a o satisface muzical pe zeiţă sunt date care proiectează eroul în sfera pură a artei. *Demitizarea* personajului devine o *remitizare*, autorul vorbind despre ieşirea artei din sfera abstracţiunilor goale şi subordonarea ei unei finalităţi sociale. Ratând producerea unei *seminţii superioare* prin amorul lui cu Venus, Fuchs este obligat să *distrugă snobismul şi laşitatea cugetării în artă*; în finalul textului eroul alege să servească în continuare nobila artă a muzicii, ajutând la naşterea unei *rase mai bune şi superioare de oameni*.

Dacă *Fuchsiada* se structurează în jurul eşecului erotic al eroului, *Plecarea în străinătate* este un text construit pe eşecul evaziunii unui personaj. Mai mult decât pe eşecul personajelor, accentul care pe eşecul unor idealuri, care se trivializează în surogate de împliniri. Transcendenţa este un lucru ce lipseşte lumii lui Urmuz, de aceea şi frumuseţea dimensiunii tragice le este refuzată. Acte ratate, dorinţele schimbătoare ale personajelor trădează inconsecvenţa lor structurală. Regăsim nota parodică ce se îndreaptă spre imaginea unui personaj prizonier al comportamentului pre-stabilit, ce răspunde cuminte aşteptărilor lectorilor. Intenţia parodică urmuziană nu pune problema lipsei de originalitate, căci personajele predecesorilor au viaţă şi comportament motivat; demonstraţia urmăreşte o oarecare monotonie a inventivităţii literare, conturarea unor personaje care prea seamănă, totuşi, între ele şi prea sunt tratate cu aceleaşi tehnici.

Cu o structură psihică similară celei a personajelor din literatura simbolistă, care vorbesc mereu despre plecare, dar nu reuşesc vreodată să evadeze, trăindu-şi cu voluptate sentimentul ratării, eroul acestui text trăieşte nu *drama*, ci

comedia eternei amânări, amânare care devine un scop în sine. Parodia urmuziană se îndreaptă spre coerenţa conturării personajului, pentru care orice întreprindere constă în parcurgerea unor etape logice. Hotărându-se să plece, ajutat fiind şi de raţele sale, eroul se răzgândeşte şi se întoarce pe ţărm. Înlănţuirea cauzală se pierde, explicaţia pe care naratorul o dă unui gest al personajului nu mai este susţinută ulterior de faptele acestuia. Întoarcerea pe uscat, motivată printr-un *sentiment puternic şi neînvins de tată*, nu este urmată de evenimente care să o consolideze. De fapt, eroul găseşte permanent absurde chestiuni ce necesită urgentă rezolvare şi îşi amână mereu plecarea. Graba suspectă de a rezolva problemele, faptul că personajul pare mereu presat de timp stabilesc o opoziţie comică cu deznodământul textului. Călătoria din final, într-o căruţă cu arcuri, este o iluzorie rezolvare a dorinţei de a evada pe mare şi eroul rămâne pentru totdeauna prizonier al uscatului. Legat – poate nu întâmplător el însuşi se înfăşoară cu o funie de tei – de uscat, personajul devine o parodie a romanticei dorinţe de evaziune, imposibil de pus în practică din cauza trăirii mecanice, ce exclude evoluţia, a personajelor. De fapt, pe tot parcursul textelor urmuziene, cunoscutele relaţii, de natură diferită, pe care le stabilesc personajele iau forma unor legături concrete, realizate prin funii şi lanţuri. Demersul este, din nou, fundamentat pe o trecere de la figurat la propriu; chiar membrii familiei Stamate sunt legaţi de un ţăruş, într-o imagine degradată până la grotesc a relaţiilor *strânse* de familie.

Rolul de inovator pe care-l joacă Urmuz în literatura noastră nu se rezumă doar la proză, inventivitatea lui extremă manifestându-se şi la nivelul poeziei; afirmaţia lui G. Călinescu conturează cel mai bine detaşarea lui de fundalul mişcării literare româneşti: „*E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră era încă în*

continuarea lui Coşbuc să apară atitudini de acestea de negaţie estetizantă”[193]. Textul acestuia, *Cronicari. Fabulă*, e cu siguranţă mai mult decât o simplă parodie a acestei specii literare atât de cuminţi, căci ea pune sub semnul întrebării validitatea tipului de lirism cultivat anterior. Extrem de interesantă este şi orientarea lui Urmuz spre această specie atât de conservatoare ca organizare, dar şi ca finalitate etică; astfel, parodicul urmuzian ţinteşte la o declarată intenţie moralizatoare, construită prin subordonarea gratuităţii estetice. Dincolo de teritoriile diferite, proză şi poezie, pe care se mişcă parodicul urmuzian, se observă existenţa unei abordări similare. Textele pe care atât de conformist le intitulează *roman*, *poem eroic* sau *fabulă* cu greu amintesc de mult mai previzibilele lor congenere. Amploarea descompunerii parodice urmuziene, ca şi viziunea nouă asupra lirismului, devin evidente în acest text care depăşeşte parodia tradiţională cuminte. Specie extrem de răspândită, cu o osatură compoziţională vizibilă şi cu o morală pertinentă, fabula a fost frecvent valorificată parodic. Dacă majoritatea parodiilor ce au avut drept ţintă fabula erau re-contextualizări ale unor texte cunoscute, efectul comic fiind generat de *modernizarea* realităţilor pe seama cărora se construieşte sensul alegoric, abordarea lui Urmuz merge la articulaţiile intime ale lirismului, depăşind cadrul restrâns al parodierii unei specii lirice.

Textul lui Urmuz dinamitează cele două componente, iertată-ne fie disocierea, ale unui text poetic: sensul şi magia formei, a sonorului. Sensul este ocultat prin înlănţuirea unor *evenimente* lipsite de logică la care participă figuri istorice, Galileu, Aristotel, şi prin inserarea unei morale, *pelicanul sau babiţa*, care mizează pe relaţia de sinonimie dintre cele două cuvinte. Construind aproape un fir narativ, ca şi în prozele sale, Urmuz îi trădează artificiul prin înlănţuirea lipsită de logică; relaţiile

cauzale se pierd, iar personajele fac, din nou, gesturi automate şi lipsite de semnificaţia transparentă la care ne aşteptam. Evidenţiind mutaţia de sensibilitate pe care textul poetic urmuzian o produce în contextul poeziei româneşti, Mircea Scarlat surprinde inovaţia extremă a gestului: „*semnificatul tradiţional este abandonat ca element parazitar poeziei*”[194]. Textul sfârşeşte prin a distruge nu doar coerenţa unui sens poetic cuminte, ci chiar legitimitatea lui.

Fantezia verbală ia forma aglomerării de cuvinte ne-poetice, cultivate pentru sonoritatea lor stridentă: *şalvari*, *Rapaport*, *carambolaj*, *ostropel*, *redingotă*, *Sarafoff*. Intrarea în anecdoticul ne-semnificativ este evidentă şi la nivelul rimei: *Aristotel* / *ostropel*, *Saraffof* /*cartof*. Numele filosofului e degradat prin cuvântul de rimă, tot aşa cum acelaşi efect îl are alăturarea faimosului concept kantian al „*lucrului în sine*” cu „*un căţel de usturoi*”. Lipsa de transcendenţă nu este doar o particularitate a prozei urmuziene; limbajul poetic însuşi ia acest drum al cruntei de-figuraţii, intrând pe teritoriul prozaicului nesemnificativ. Poezia lui Urmuz nu urmăreşte transmiterea unui adevăr şi nu devine pierdere euforică în frumuseţea cuvintelor, ea este, cum se va numi ulterior, *poezie pură*. Textul trăieşte astfel *prin* şi *în* el însuşi, în afara relaţiilor pe care le-ar stabili cu contextul ne-literar. Rezultatul este aproape paradoxal: negarea vehementă a poeziei are drept efect imediat afirmarea solidităţii ei, a independenţei ei estetice. Aşadar, suprema anihilare a literaturii în formele ei cunoscute şi consacrate devine cea mai potrivită formă de a-i glorifica imponderabilitatea constitutivă, rupându-i anchilozatele legături cu realul limitativ.

Parodicul şi absurdul sunt două realităţi literare mai apropiate decât pare la prima vedere; similitudinile dintre ele nu sunt date doar de faptul că însuşi comicul, de la care şi parodicul se

revendică, manifestă o filiaţie de substanţă cu absurdul. În fond, parodia e un fel de reducere la absurd. Şi parodicul, dar şi absurdul au la bază un act de evidentă insubordonare. În vreme ce parodicul se răzvrăteşte împotriva unei ierarhii literare, absurdul presupune o eradicare a logicii şi a normalului. Şi parodistul şi creatorul unui text absurd au acelaşi deziderat: să şocheze prin noutatea abordării. Raportată la textul-ţintă, orice transformare parodică pare absurdă, sfidând intenţionat şi interpretând tendenţios datele logice ale textului anterior. Conştiinţa parodistului, ca şi cea a creatorului de operă absurdă nu se mulţumeşte cu o realitate uni-vocal prezentată, simţind nevoia de a multiplica perspectivele. Demersul ce fundamentează literatura absurdului este mai radical decât cel parodic, care, de multe ori, se limitează la a glosa pe marginea unui text anterior. În acelaşi timp, cele două realităţi literare, parodicul şi absurdul, sunt fundamental diferite. Plecând de la ideea camusiană că „*absurdul este tensiunea ce ia naştere în urma dorinţei fiinţei umane de a descoperi un scop şi ordine într-o lume care, prin natura ei, le refuză*”[195], observăm că parodicul pare să-şi propună să destabilizeze lumea plicticos de ordonată a unui text anterior. Acţiunea parodică distructivă este permanent dublată de o voinţă constructivă, astfel încât tensiunea generată de dinamitarea modelului anterior se poate rezolva într-o ulterioară operă diferită.

În textele lui Urmuz parodia atinge o vehemenţă nemaiîntâlnită nici înainte de el, nici după el. Este semnul unei acute crize a modernităţii care se va relansa ulterior prin conştiinţa ludică mai întâi a avangardei şi mai apoi a postmodernităţii. Parodia urmuziană se foloseşte doar de pretexte literare, pe care le dezvoltă pe coordonatele comicului absurd. Urmuz nu aduce pe inconfortabilul teren al subminării parodice doar un autor sau un stil

literar. El extinde la maximum ţinta parodică şi spre fertila zonă a limbajului literar şi uzual. Discreditarea literaturii, a formelor ei consacrate, merge dincolo de abordările parodice de suprafaţă şi pune probleme legate de legitimitatea *reprezentării* în general sau a unui anumit tip de reprezentare, de relaţia *personaj-nume* şi de statutul personajului. Lumea textelor urmuziene se desface permanent prin vehemenţa anulării familiarului şi se reface prin combinarea grotescă a elementelor disparate. Permanentă *producere* parodică, literatura lui Urmuz iese de sub tutela textelor ţintă şi subminează nu numai *produsul* literar, ci şi *producerea* literaturii. Această trecere de la formele superficiale la mecanismele subterane de instaurare a puterii literaturii este semnul amploarei deconstrucţiei parodice urmuziene.

Romane sau *fabulă*, textele lui Urmuz cu greu mai amintesc de tradiţionalele lor surse originare. Parodia nu este un scop în sine, căci dincolo de miza parodică se duce o luptă pentru evitarea anchilozării literare, pentru modificarea substanţială a *modului de a face literatură*. De aceea, demersul parodic urmuzian atinge o complexitate maximă prin etalarea scindării *eu-lume*, o scindare tradusă literar prin inconsistenţa ontologică a personajului. Rezultat al pierderii sfericităţii de concepţie, personajele urmuziene devin embleme ale degradării, o degradare tradusă prin monotonie literară. Nu discreditarea parodică banală este ţinta demersului urmuzian, ci e mult mai mult, este etalarea unei concepţii asupra lumii, care se fundamentează pe schelet parodic. Deşi pozează în narator cuminte, scriitorul face asta cu conştiinţa artificialităţii acestei poze, discreditând-o astfel mai bine. Materialul pe care-l angajează în construcţie, situaţii absurde şi personaje descompuse prin reificare, scapă aproape de sub

controlul acestui narator cuminte, pornit să facă *pagini bizare* din *proza comună*.

TOPÎRCEANU ŞI RESORTURILE PARODIEI SALE

Textele lui Topîrceanu dezvoltă un parodic încântat de el însuşi, care trădează specificul unei viziuni artistice orgolioase. Parodicul intră acum într-o altă etapă a evoluţiei sale, evoluţie ce ţine pasul cu transformările literaturii, dar nu ignoră nici elementul esenţial constituit de personalitatea creatoare distinctă. Poeziile şi prozele lui Topîrceanu, chiar dacă nu se ridică la nivelul valoric al celorlalte texte parodice pe care lucrarea noastră le are în vedere, completează cu o notă în plus tabloul vast al metamorfozelor parodicului românesc. Iar această completare este făcută pe mai multe planuri; interesează modul în care textele autorului ieşean se diferenţiază de alte parodii ce vizează aceeaşi ţintă parodiată, ce realităţi literare noi aduce el în controversata zonă a parodicului şi în ce măsură parodia este cultivată ca punct de plecare în afirmarea unor creaţii originale.

După momentul de maximă încordare nu doar literară, ci şi existenţială pe care l-a reprezentat parodicul urmuzian, intrăm pe teritoriul jocului literar, revenind la o parodie spumoasă, expresie a unei inteligenţe dedate comicului. Inserarea unui parodic aparent timorat de măreţia modelului, cum apare la Budai-Deleanu, este urmată de parodicul caragialian, cultivat pentru virtuţile lui satirice şi mai apoi de parodicul din textele lui Urmuz care marchează nu doar moartea modelului, ci şi a valenţelor generative ce sunt consubstanţiale parodicului. Echivalăm fiecare autor cu un tip de atitudine parodică dominantă doar pentru a uşura generalizările, întrucât lucrarea detaliază modul în care, în texte diferite, fiecare autor parodiază motivat de intenţii variate. Totuşi, există în cazul

fiecărui scriitor o linie de coerenţă a plasării parodice, de la care se realizează abaterea, tradusă printr-o varietate a raportărilor parodice. Dacă l-am raporta pe parodistul Topîrceanu la ceilalţi parodişti analizaţi, am observa că el prezintă similitudini atât cu Caragiale, prin orientarea către contemporani şi prin respingerea cu arma parodiei a mişcărilor poetice moderniste, cât şi cu Budai-Deleanu, prin reluarea parodică a marilor texte ale literaturii universale. De Urmuz îl apropie geniul limbii şi capacitatea de a şoca la nivelul expresivităţii lingvistice, iar cu Sorescu prezintă note comune prin conturarea unui univers desacralizat, coborând lirismul şi, implicit, reprezentările poetice tradiţionale, în sfera realităţilor prozaice. Totuşi, multe din textele lui Topîrceanu nu reuşesc să întemeieze un parodic valid, care să se devină parte constitutivă a originalităţii scrisului său. Poate la acest autor exerciţiul parodic este un simplu divertisment. Abordările lui parodice sunt, de cele mai multe ori, prelucrări de suprafaţă ale unor realităţi literare şi sunt incapabile să depăşească mimetismul pastişizant. Multe dintre textele pe care critica le-a catalogat drept *parodii* sunt, de fapt, autentice pastişe, care îşi extrag seva din alte texte, fără necesara distanţare ironică. El singur le ştia sensul atunci când le-a numit „*originale*”, dar parodii. Interesant e că marii parodişti ai lumii nu şi-au numit intenţia în titlu. Topîrceanu a făcut-o cu ostentaţie. În acelaşi timp, într-o încercare de a motiva selectarea operei lui Topîrceanu, se observă că păstrarea osaturii parodice la vedere permite o detaliere a modului în care ia naştere parodia. Dacă la Caragiale discutam despre dificultatea identificării obiectului parodic din cauza suprapunerii frecvente pe specificul scrisului caragialian, inovaţia autorului *Parodiilor originale* permite identificarea modelului şi a mecanismelor discreditării parodice. Referindu-ne la relaţia

umor-parodie, observăm că la Topîrceanu are loc un curios fenomen: nu parodicul este căutat pentru finalitatea lui umoristică, ci scheletul parodic însuşi este rezultatul tentei umoristice pe care o degajă întreaga lui creaţie, fie ea parodică sau nu. Dacă la Urmuz comicul absurd şi cel grotesc se construiau pe un fundament parodic, la autorul ieşean parodia devine o altă modalitate spirituală de a provoca râsul.

Spre deosebire de majoritatea parodiştilor de care ne ocupăm, Topîrceanu a teoretizat explicit parodicul, analizându-l în sine, dar şi în contextul mai general al problematicii umorului. Glosând pe marginea relaţiei dintre *imitaţie* şi *parodie*, în conferinţa *Cum am devenit moldovean*, Topîrceanu le delimitează net: „*Imitaţia mărturisită vrea să treacă uneori drept parodie. Dar o imitaţie nu poate fi parodie. Imitaţia e totdeauna ceva mort, inexistent*". De aici se deduce că nu s-a desconsiderat valoric în postura de parodist, singurul, de altfel, care teoretizează maniera, motivându-se inteligent. Diferenţiind parodia de *imitaţia moartă*, el o vede pe cea dintâi drept transformare activă a unui text anterior, selectând ca esenţială dimensiunea ei regeneratoare. În acelaşi timp, stabileşte relaţia *model-parodie* şi încearcă o clasificare a parodiilor. El cataloghează parodia drept *un gen curios de poezie humoristică*, disociind-o din nou de *lirismul înalt*. Diferenţierea nu are la bază un criteriu valoric, ci se motivează prin dezvoltarea lor pe două coordonate lirice diferite. Topîrceanu observă statutul cu totul special al parodiei în raport cu modelul: „*O parodie reuşită este o operă de artă literară tot aşa de vie şi de viabilă ca şi originalul, – ba uneori mai mult decât originalul. Parodia nu este un gen inferior, căci, după cum am spus, în sfera unei arte nu există numai opere izbutite sau încercări avortate*". Apare astfel parodia ca demers în urma căruia rateurile literare sunt definitiv

eliminate prin ascuţita armă a degradării comice. Simultan criticii literare, ea devine o modalitate viabilă de igienizare a spaţiului literaturii prin debarasarea de surplusul non-valoric. Plasând valoric parodia deasupra modelul său, autorul face referire la parodia satirică, o parodie al cărei sens constă în amendarea deficienţelor unor scriitori. El aduce aproape o justificare pentru multe dintre parodiile sale (*Vara la ţară*, *Trei romanţe pentru mai târziu*), care au o astfel de finalitate. Afirmarea superiorităţii parodiei în faţa originalului este poate cea mai interesată personal idee pe care o susţine Topîrceanu, depăşind receptarea parodiei drept copie răuvoitoare a unui original ce tinde spre perfecţiune.

Clasificarea parodiilor făcută de Topîrceanu are drept criteriu ţinta acestora. Astfel, el distinge *parodierea unei bucăţi literare anume* de *parodierea unui scriitor*. Primul tip este „*un soi de parafrazare spirituală, în care autorul parodiei abundă în sensul bucăţii parodiate, bagatelizându-i tonul şi vulgarizându-i conţinutul*”. Acest tip de scriitură se află la graniţa dintre parodie şi pastişă; se apropie de pastişă prin împrumutul abundent din textul de bază, dar de-construcţia sensului anterior este similară resortului parodic. Raportând observaţiile lui Topîrceanu la clasificările genettiene, se remarcă faptul că parodia, în viziunea autorului român, este un proces complex, ce subsumează atât *parodia* cât şi *travestiul* pe care le propune G. Genette. Diferenţa dintre *parodie* şi *travesti*, în viziunea teoreticianului francez, este dată de alterarea *tonului* (stilului) prin *bagatelizare* şi *alterare*, specifică *travestiului*, şi prin *vulgarizarea subiectului*, specifică parodiei. Autorul român uneşte cele două modalităţi de degradare parodică pe considerentul deformării pe care ele o produc în textul de bază.

Superioară primului tip de parodie este *parodierea unui scriitor*, pentru că ea necesită o

prealabilă cunoaştere a felului lui „*de a gândi, de a simţi, de a se exprima*”. Este surprinsă necesara analiză critică a textului-obiect pe care o face orice parodist. Iar această critică a literaturii unui autor merge dincolo de expresia literară de suprafaţă spre mecanismele intime ale viziunii originale specifice unui autor. În urma acestui proces de decodare critică, „*parodia începe să devină originală, adică operă de creaţie pură*”. Validitatea estetică a unei parodii este, aşadar, rezultatul unui dublu demers: unul retrospectiv, ce constă în disecţia critică a particularităţilor unui scriitor, şi celălalt constructiv, rezultat în urma interpretării parodice a materialului pre-existent. Astfel argumentat teoretic, un titlu precum *parodii originale* îşi evidenţiază sensul.

Vorbind despre trăsăturile parodicului la Caragiale, Topîrceanu face o observaţie extrem de interesantă în ceea ce priveşte varietatea ţintelor parodice; el surprinde abilitatea autorului *Momentelor* de a aduce sub obiectiv parodic realităţi ne-fixate literar: „*a parodiat viaţa, a parodiat tipuri ne-literare, care nu scriu, ci vorbesc numai*”. Astfel s-a diferenţiat pe sine, în primul rând, ca parodist pe texte scrise, deşi multe dintre poeziile sale reflectă lumea în parodii vesele. Căci parodia, în general, nu este doar instrumentul critic orientat spre literatură, fiindcă ea ţinteşte, cum se întâmplă şi la Urmuz, la realităţi ne-fixate literar. Acţiunea ei constă în identificarea unor tipare în funcţie de care realitatea se structurează şi în etalarea disponibilităţilor lor literare; acest proces are drept condiţie esenţială posibilitatea recunoaşterii de către cititori a obiectului vizat. Orientându-se şi spre realităţile extra-literare, parodistul selectează şi realizează sisteme comportamentale şi verbale, transformându-le în produse literare. De aceea, parodia nu este doar literatură despre literatură, ci şi literatură despre potenţialul literar al realităţii.

În conferinţa *Problema râsului şi humorul românesc*, Topîrceanu face câteva precizări pe care, dincolo de stângăcia lor teoretică, le putem corela cu statutul parodiei şi din care putem extrage o posibilă explicaţie pentru viziunea lui parodică. Plecând de la premisa că opera de artă este spaţiul în care artistul îşi proiectează *energia vitală*, el invocă mărturisirea lui Goethe „*că a scris romanul lui Werther numai ca să scape de sentimentalism – şi că, după ce l-a scris, s-a vindecat*, *în adevăr*, *pentru totdeauna*”. Corelând această afirmaţie cu statutul parodiei, putem afirma că Topîrceanu parodiază spre a se elibera de modele, spre a depăşi tiparele literare mai vechi şi pe cele ale timpului său. De multe ori reuşeşte, dar adesea se lasă furat de model, complăcându-se în a glosa pe marginea lui. O altă posibilă explicaţie pentru cultivarea parodicului ne-o oferă autorul în conferinţa *Cum am devenit moldovean*, unde parodicul este văzut ca o modalitate perfectă de camuflare a confesiunii sub mantia ironiei. Timorat de faptul că etalarea unui lirism accentuat subiectiv e semnul sigur al căderii în patetism, el se foloseşte de ironie ca de un apanaj al distanţării de sine şi de ceilalţi. În acest sens, precizează: „*Va să zică nu e bine să-ţi exprimi sentimentele prea de-a dreptul în versuri, mi-am zis eu mai târziu; nu e bine să te dăruieşti cu totul. Dacă sentimentele tale personale n-au nici o valoare pentru alţii, de ce să-ţi etalezi sufletul cu naivitate sub ochii semenilor tăi?*

Din acel moment am început să fiu mai precaut, să mă ironizez, eu cel dintâi, înainte de a mă ironiza alţii; să-mi iau în râs propriile sentimente şi, puţin, pe-ale altora”.

De aceea, cea mai implicită formă de parodie la acest autor este auto-parodia, sinonimă în acest caz cu auto-cenzura, cu permanenta curmare a fiorului liric prin *lucidizarea* lui ironică. Eul liric este divizat, natura lui fundamental confesivă

temperându-se sub imboldul auto-ironiei. Mecanismul parodic participă intim la actul creaţiei, obligând permanent poetul să iasă de pe cărările lirismului obişnuit şi să intre pe teritoriul discreditării prin ironie. Un astfel de demers este rezultatul unei plasări lucide *în* literatură, dar şi *deasupra* ei, construind original orizontul critic al parodistului. Mai mult decât alţi autori, acest parodist practică literatura ca pe o formă de critică literară, procesul de investigare amănunţită la care el supune operele literare fiind, în ultimă instanţă, o auto-critică. Este unul dintre motivele pentru care nu împărtăşim opinia conform căreia parodia este un exerciţiu facil, o modalitate lejeră de a-ţi forma condeiul. Bineînţeles, există parodii şi parodii, dar majoritatea textelor de care ne ocupăm nu sunt simple demonstraţii de cameleonism literar, ci sunt autentice mostre de luciditate critică.

Parodicul cultivat de Topîrceanu iese din tiparele obişnuite, constituindu-se din polemica subterană dintre două tipuri de lirism. Asupra acestor două posibile manifestări lirice atrage atenţia autorul şi în conferinţa *Cum am devenit moldovean*. El opune lirismul subiectiv, *interiorizat*, lirismului *humoristic*: „*Să nu ceri poeziei aşa-zise humoristice, de pildă – care e un gen cu totul diferit şi nu dintre cele mai uşoare – să se supună aceloraşi canoane, să se «interiorizeze» sau să bată câmpii ca o poezie de extaz, căci atunci ar obţine cu totul alte efecte decît acele la care a ţintit autorul*”. Aceste două tipuri de lirism amintesc, într-un fel, de disocierea pe care o realizează Budai-Deleanu între *eroicul înalt* şi umila lui *jucărea*. Dar, în vreme ce autorul ardelean dezvoltă axa eroi-comicului, mimând inhibarea în faţa eroicului pur, Topîrceanu recomandă ca analiza poeziei umoristice să nu se realizeze cu inadecvatele instrumente ale *lirismului interiorizat*. Chiar catalogarea lui Topîrceanu drept *poet minor* are drept punct de

referinţă tocmai *lirismul înalt*; raportată la acest tip de lirism, poezia lui Topîrceanu pare un exerciţiu amuza(n)t. În acelaşi timp, auto-cenzurarea ironică devine modalitatea principală de evitare a lirismului facil, cultivat de unii dintre contemporanii săi. De câte ori simte că poetizează facil, Topîrceanu se auto-contemplă parodiindu-se. Aceste scăderi valorice, dar şi mecanismul de evitare a lor sunt surprinse de G. Călinescu: „*Conştient de sărăcia puterii de reprezentare, poetul, pierzând suflul liric, se auto-parodiază, şi după punctul cel mai plat al căderii [...] renunţă, sărind în persiflare*”[196]. De aici, dificultatea de a stabili cu siguranţă valoarea operei lui Topîrceanu: „*El nu-i niciodată aşa de liric încât să fie mare, niciodată atât de facil încât să nu fie poet*”[197]. Afirmaţia lui Călinescu, plină de adevăr, permite anumite nuanţări: *lirismul umoristic* pe care-l cultivă Topîrceanu nu ar putea fi niciodată echivalat cu *lirismul înalt*, iar evitarea lirismului faci, care se face prin auto-ironie, generează valoarea operei acestui scriitor.

Asupra anterior menţionatului joc între confesiune şi disimulare, care s-ar constitui într-o particularitate a lirismului autorului, atrage atenţia şi G. Ibrăileanu: „*Spiritul d-lui Topîrceanu, în poeziile lirice, este de obicei precauţia pe care o ia sentimentul ca să se mascheze pe el însuşi. Lirismul, jenat de sine însuşi şi de teama de afişare în public, se persiflează administrându-şi singur antidotul*”[198]. S-ar identifica astfel o abia percepută înrudire cu Urmuz, asupra căreia ne atrage atenţia Ibrăileanu. Refuzând să fie prizonier, poate patetic, al lirismului, poetul alege să îl construiască folosindu-se de arma ascuţită a auto-ironiei. Ieşit de sub tutela auto-ironiei, Topîrceanu alunecă lejer pe panta lirismului desuet, situaţie pe care ne-o descrie plastic şi Al. Săndulescu, mai puţin inspirat: „*uneori, poetul scapă din mână frâul autoironiei şi Pegasul său îşi strânge aripile,*

bătând drumurile cunoscute ca un biet cal de rând”[199]. De aceea, partea cea mai rezistentă a liricii sale ia naştere tocmai prin confruntarea activă a unui lirism tradiţional, previzibil şi confesiv cu un lirism ce-şi consolidează substanţa prin subminarea celui anterior. Dincolo de parodiile cu ţintă precisă, acest discurs parodic indirect de care se foloseşte autorul cumulează, de fapt, originalitatea parodiei la Topîrceanu. Demersul este, aşadar, similar celui urmuzian: autorul lui *Ismail şi Turnavitu* cultivă, de faţadă, o *proză comună* doar spre a o aduce în zona absurdului şi a grotescului. Autorul ieşean mimează lirismul tradiţional doar spre a-l discredita în versul următor prin inserarea banalului ne-poetic... încă. Efectul de surpriză, prin înşelarea aşteptărilor cititorilor şi cultivarea detaliului anodin sunt prezente în texte precum *Rapsodii de vară* sau *Sfârşit de vară*. Descrierea lirică a frumuseţii naturii este întreruptă de un element absolut inedit, care are darul de a anihila conformismul versurilor anterioare: „*Acolo, ca-ntr-un templu,/ De-atâtea dimineţi/ Contemplu/ O tufă de scaieţi*”. De-construirea este aplicată şi propriului construct liric anterior, pentru că secvenţa tocmai construită este anulată: „*Din ochii mei dispare/ Mirajul interpus,/ Pe care/ L-am zugrăvit mai sus*”. În textul *Sfârşit de vară*, buchetul de flori pe care le-a adunat iubita devine prilej de nemulţumire pentru un erou liric până mai adineauri cufundat în contemplarea feericei naturi:

„*Un buchet de flori orfane şi calice,*
Lung în coadă şi ghimpos şi cu ţărână.
La plecare să-l ţii falnic într-o mână,
Dar cu vremea, desfoiat, să-ţi pară greu
Şi la urmă să mi-l dai să-l duc tot eu...”.

Aceste schimbări de atitudine lirică, de la una profund contemplativă la una nemulţumit-arţăgoasă dinamizează textul poetic şi dinamitează lirismul ce tinde să devină dulceag. Ieşirea eroului

liric din rama acestei idile naturiste şi dedublarea lui ironică sunt semnele unei conştiinţe poetice mature, ce depăşeşte ezitările multor contemporani. Topîrceanu pare a fi poetul care a analizat în profunzime lirismul propriu şi al altor poeţi, dar care nu a avut valoarea necesară spre a fixa în literatura română un discurs liric capabil să instituie o nouă paradigmă poetică. Multe dintre elementele care-l plasează deasupra lirismului cultivat de contemporani prezintă similitudini cu poezia lui Sorescu, prin tonul mucalit şi permanent în căutarea anecdoticului, dar şi cu poezia optzecistă, prin omniprezenţa biograficului derizoriu, marcă a unei poetici a lucidităţii, conştiente de inconsistenţa artistică a modelelor literare anterioare. Deşi sunt prea rare astfel de cazuri, eroul liric din textele lui Topîrceanu îşi abandonează discursul anterior, căutând detaliul care să mute discursul liric pe alte coordonate. În *Rapsodii de toamnă* prezentarea naturii depăşeşte clişeul morţii autumnale, convertindu-se într-un spectacol al plantelor şi al păsărilor. Mai mult decât de schimbările meteorologice, autorul este interesat de mici drame conjugale şi de modul în care inedita *comunitate* reacţionează.

***

Identificare specificului parodiilor topîrceniene se poate baza pe analiza volumului *Parodii originale*, locul în care finalitatea parodică este cu fermitate declarată. Poate cel mai curios lucru legat de parodiile lui Topîrceanu este faptul că ele nu au din start statutul de parodii, acest lucru furnizând o posibilă explicaţie pentru insolitul titlu al volumului. Asupra ulteriorului sens parodic ne atrage atenţia Ştefan Cazimir: „*cele dintâi parodii topîrceniene nu sunt (sau – mai bine zis – n-au fost parodii)*”[200]. Analizând unele texte din volumul *Parodii originale*, el le compară statutul cu cel pe care-l aveau în momentul apariţiei lor în periodice.

Se ajunge astfel la concluzia că poezii apărute iniţial ca texte de sine stătătoare (*Luna*, *Ţiganii*) devin ulterior parodii, pentru că autorul lor vede în ele similitudini cu scrisul altor poeţi. Această detaşare lucidă de propria creaţie trădează un autor conştient de împlinirile, dar mai ales de neajunsurile textelor sale. În acest caz, lipirea etichetei de *parodie* devine o modalitate perfectă de a-ţi recunoaşte influenţele, dar şi de a-ţi camufla epigonismul sub scuzabila (în acest caz) titulatură a parodiei. Autoexplicativă metaforic la regimul lui special de poet este poezia introductivă, *În loc de prefaţă*.

În încercarea de a sistematiza parodiile topîrceniene am folosit drept criteriu ţinta parodică, selectând iniţial texte ce fac referire la mari autori ai literaturii universale. Aceste texte sunt *Infernul. Stanţe apocrife la Divina Comedie*, *Homer: Chinurile lui Ulise. Fragment apocrif din Odiseea, în hexametri şi pentametri* şi *Alfred de Musset: Noapte de august*. Dincolo de diferenţa de gen literar, *Infernul. Stanţe apocrife la Divina Comedie* se dezvoltă într-o manieră pe care o vom regăsi la Sorescu, în piesa acestuia *Vărul Shakespeare*. Dacă personajul *Sorescu* purta discuţii cu marele Will, Topîrceanu se întâlneşte cu ilustrul Dante, redus la reprezentarea minimalizatoare a urâţeniei fizice: *un om cu nasul dezolat şi mare*, *profilul lui de babă*. De data aceasta, printr-un subtil joc al scriitorilor şi al textelor lor, Dante este cel care-şi însoţeşte novicele ieşean prin Infern. Discuţia lor alunecă de la probleme filozofice, legate de iubire şi caracteristicile unei epoci, la detaliile banale ale cotidianului: „*Maestre, să deschid umbrela?/ N-aş vrea să facem hidroterapie./ La anii tăi, o gripă subversivă/ Îţi poate aduce vreo pneumonie*”. Textul se construieşte pe două registre: unul voit grav, în care abundă aluziile livreşti, şi celălalt demitizant, inundat de observaţiile profane ale

novicelui, traduse frecvent prin neologisme. Speriat pentru viaţa lui, neofitul alege ne-eroica soluţie de a privi iadul prin *borta cheii*. Infernul dantesc, dens în simboluri şi terifiant prin imagini devine un spaţiu lax, în care poetul Topîrceanu, ca şi Dante, pune figuri contemporane lui care se impun doar prin ineditul apariţiei: tipograful care i-a mutilat un poem sau un confrate lipsit de necesarul har poetic. Deşi s-a observat faptul că scriitorul ieşean împrumută copios, chiar strofe întregi, din opera confratelui său italian, textul rămâne o parodie prin degradarea totală a sensurilor textului iniţial, realizată prin natura profană a novicelui. Impresia de ansamblu este cea de parodie lejeră, sinonimă aici unui joc literar amuzat de care scriitorul se foloseşte spre a glosa în altă cheie pe teme celebre ale literaturii universale.

Aceeaşi degradare a ideaticii textului original, mai precis a Cîntului V din *Odiseea*, apare şi în *Homer: Chinurile lui Ulise*. Dorinţa întoarcerii în patria dragă este înlocuită cu regretul despărţirii de Calipso *cea aprigă-n şolduri*. Aici, intenţia parodică este doar un pretext al manifestării dezaprobării pentru decernarea premiului naţional de poezie traducerii pe care G. Murnu o face textului *Iliada*. Această intenţie este evidentă şi în versurile din josul paginii, Topîrceanu motivând alegerea juriului: *pentru că suntem un stat eminamente agricol*.

Dacă aceste prime două parodii nu depăşesc nivelul unor simple *jocuri* literare, ce riscă derizoriul, parodia după Alfred de Musset este o autentică artă poetică. Observam anterior prezenţa a două tipuri de lirism ce constituie marca scrisului acestui autor: un lirism confesiv, de anvergură romantică şi unul extras din realitatea concretului, obiectivat şi ironic. Din acest punct de vedere, *Noapte de august* permite conturarea aproape teoretică a acestor două atitudini lirice

fundamental diferite. La fel cum şuvoiul lirismului confesiv este temperat de luciditatea auto-ironică, tot aşa şi efuziunile sentimental-romantice ale muzei sunt stăvilite de un eu liric adânc înrădăcinat în concret. Dialogul poetului cu muza prilejuieşte confruntarea a două concepţii asupra poeziei: cea romantică şi cea *realistă*. Confruntarea scriitor-muză apare frecvent în textele parodice, pentru nuanţa de demitizare pe care ea o aduce prin transformarea scriitorului nevăzut într-un personaj activ al propriului text. Am întâlnit-o şi la Budai-Deleanu, dar autorul ardelean, implorând-o sau învinovăţind-o, îi recunoştea meritele. Poetul din *Noapte de august* respinge ideea unui lirism romantic atemporal pentru o poetică a concretului imediat: „*Muza: Ridică-te, poete! Ia-ţi lira şi suspină./ Poetul: Dar n-am nici gaz în lampă, nici praf de zacherlină*". Iluzoriul principiu al *artei pentru artă* este respins de poetul care nu se vrea un pasiv prizonier al turnului de fildeş, ci un glas profund implicat în viaţa frenetică ce-l înconjoară. Ancorat în realitate, poetul renunţă la poza romantică şi-şi asumă condiţia esenţială, aceea de om. Avem de-a face cu un autor ce refuză să fie identificat cu o poză romanţată şi neverosimilă. Iar opoziţia lui ia forma unei alte poze, autorul reprezentându-se ca un om al timpului său, chiar dacă această concretizare distruge aura de inefabil. Plăsmuire e doar muza, scriitorul e un om în carne şi oase, o fiinţă supusă materialităţii.

Prefaţa ce deschide volumul *Migdale amare* se constituie într-o parodie a pozei romantice a poetului care, posedat de harul divin, scrie sub imboldul capricioasei muze. Părăsit de ea, poetul încearcă să-şi explice cu ce a greşit faţă de clasicul său ajutor. Cel mai evident aspect al degradării parodice se realizează prin corporalizarea unei instanţe atât de inefabile, precum este muza. Ea are *nasul mic*, *coapse fine* şi *părul inelat* şi dezvoltă cu

poetul o relaţie aproape erotică: „*Ori m-ai zărit vreodată stând/ Cu Muza altuia?*”. Divorţul poetului de muză se traduce prin ne-implicarea ei în actul creaţiei, poetul fiind cel care-şi proclamă dreptul de a fi unic autor al versurilor sale: „*Oricum, de-o fi ca-n viitor/ Să placă stihurile mele,/ Las mărturie tuturor/ Că n-ai colaborat la ele.// Că singur m-ai lăsat să scriu/ O carte-ntreagă fără tine...*”. Autorul *Parodiilor originale* are abilitatea de a inova la nivelul eternelor obsesii ale poeziei pentru că reuşeşte să se distanţeze ironic de ele şi să le accentueze artificialitatea prin coborârea lor în concretul anodin. Cochetăria umoristică, cu muza, ne aminteşte de acelaşi joc versificat parodic de Budai-Deleanu.

Orice demers parodic reuşit este condiţionat de depăşirea unei simple orientări polemice spre un autor şi identificarea unor coordonate estetice în funcţie de care se ordonează creaţia autorului parodiat. Multe din textele din volumul *Parodii originale* nu sunt decât şarje, mai mult sau mai puţin amicale, cu care Topîrceanu îşi scoate la iveală geniul critic. Alte texte, dincolo de numele autorului, vizează o problematică estetică mai largă, dată de încadrarea respectivului autor într-un curent literar. Este cazul parodiilor după Al. Depărăţeanu, D. Bolintineanu sau I. Minulescu. Mai mult decât la textul *Viaţa la ţară* de Depărăţeanu, autorul face referire la modalitatea sentimental idilică de prezentare a satului românesc. Prin *mimare ironico-umoristică a originalului*, autorul de-construieşte, pe rând, reprezentările tradiţionale de care beneficiase viaţa la ţară. Rezultatul este o reprezentare a-tipică în care lipsa de confort şi de igienă, căldura excesivă şi gălăgia, plictiseala şi lipsa de moralitate sunt notele dominante. Ochiul lucid al spectatorului citadin înregistrează falsitatea imaginilor consacrate: „*Lângă foc, o babă surdă/ Şi absurdă/ Spune, ca şi alte dăţi,/ Tot povestea cu Ileana/*

Cosânzeana,/ Plină de banalităţi". Dinamitarea imaginii *traiului patriarhal* este susţinută şi la nivel retoric: astfel, comparaţiile plonjează şi ele în sfera realităţilor săteşti: „*Numai luna/ Galbenă ca un bostan/ Iese, mare şi rurală*". Prezenţa masivă a neologismelor, mai ales la realizarea rimei – *surdă/ absurdă*, *sculă/ minusculă*, *înserat/ scandalizat* – este sugestivă pentru depăşirea imaginii edulcorate la care a fost redus satul românesc. De fapt, nu neologismele singure susţin imaginea de *rimă bufonă*, ci capacitatea lor de a intra în cele mai inedite combinaţii. Ibrăileanu remarca inventivitatea verbală a acestui autor, o inventivitate care devine „*exuberantă germinaţie de imagini, care ajunge diabolică*"[201] şi abilitatea de a selecta expresia potrivită. Neologismul însuşi variază în funcţie de intenţia scriitorului: „*are neologismul pretenţios în paginile francamente umoristice şi neologismul disperat în genul funambulesc*"[202]. Acest al doilea caz de neologism apare mai ales în textul *Rapsodii de toamnă*, evitarea patetismului autumnal fiind susţinută şi de nivelul lexical.

Astfel privite, neologismele din textele topîrceniene îndeplinesc funcţia esenţială de a tempera şuvoiul liric, permiţând inserţia auto-ironiei. Asupra importantului rol al neologismelor în cadrul creaţiei scriitorului ieşean atrage atenţia şi Ov. S. Crohmălniceanu: „*neologismului i se acordă rolul de a readuce lucrurile pe pământ, de a spulbera efuziunile lirico-sentimentale prin amintirea realităţii cotidiene.*[...] *El constituie tocmai un mijloc de afirmare a acelei permanente treceri bruşte de la duioşie la ironie, de la avântul liric la observaţia lucidă, sarcastică*"[203]. Lucrul care demonstrează reuşita demersului parodic din *Viaţa la ţară* este faptul că parodia este mult mai cunoscută decât textul iniţial, iar relaţia de recunoaştere se stabileşte invers: de la parodia spre textul care a generat-o. Acest fenomen s-ar explica

şi prin originalitatea poziţiei scriitorului ieşean: în vreme ce majoritatea scriitorilor au scris despre satul românesc cam în maniera lui Depărăţeanu, el are curajul de a schimba total termenii definirii.

Nefiind, de fapt, o parodie autentică, textul *Dimitrie Bolintineanu: Mihai Viteazul şi turcii* îşi trădează atitudinea polemică doar în ultimele două versuri: „*Iar Mihai Viteazul, după două ceasuri,/ Nalţă-o mănăstire şi trei parastasuri*”. În rest, el este aproape fidel originalului. Aceste ultime două versuri ar putea fi o critică adusă modului în care Bolintineanu se pierde în lungi discursuri, neglijând lupta propriu-zisă. În *notele şi comentariile* ce însoţesc ediţia de *Scrieri*, Al. Săndulescu face o inventariere exactă a măsurii în care Topîrceanu preia versuri din ciclul *Legendelor istorice*, atrăgând atenţia şi asupra faptului că autenticul sens parodic nu-l viza pe Bolintineanu, ci pe Mircea Dem. Rădulescu, poet ce cultiva un lirism patriotard. Legendele istorice ale lui Bolintineanu le-am întâlnit ca ţintă parodică şi la Caragiale şi ar fi interesant de evidenţiat pe ce anume a mizat fiecare autor în transformarea lui parodică. Discreditarea parodică din textul lui Caragiale altera un atribut semnificativ al personajelor, eroismul, în vreme ce textul lui Topîrceanu condensează sensul parodic prin poanta din final. Faptul că îndemnul la luptă nu vine din partea viteazului Mihai, ci din partea nevestei lui este totuşi un element prea puţin semnificativ spre a fi definitoriu pentru intenţia parodică.

Prin parodiile făcute poeziei lui Minulescu, Topîrceanu vizează şi contextul mai amplu al simbolismului românesc. Dincolo de textele incluse în volumul *Parodii originale*, accente anti-simboliste, mai mult sau mai puţin parodice, există şi în alte texte de-ale lui Topîrceanu: *Sonete pluvioase* sau *Noiembrie*. La fel cum Caragiale, prin parodiile ce-l vizau pe Macedonski, punea

problema autenticităţii şi validităţii estetice a mişcării simboliste de la noi, parodiile după Minulescu surprind o serie de constante estetice ale simbolismului. Recunoscând meritul parodiei în fixarea trăsăturilor distincte ale unei realităţi literare, în cazul nostru simbolismul, Rodica Zafiu, în *Poezia simbolistă românească*, plasează la finalul vastului dosar critic dedicat simbolismului trei parodii ale simbolismului: două din Topîrceanu, *Romanţa gramofonului* şi *Armonii vesperale*, şi una din Caragiale, *Cameleon-femeie, Sonet colorist*. Este o modalitate inedită de a extrage, din nou, particularităţi stilistice şi tematice ale simbolismului, în urma prelucrării lui parodice.

Textele *Romanţa automobilului*, *Romanţă autumnală* şi *Romanţa gramofonului*, reunite sub titlul *Trei romanţe pentru mai tîrziu*, dezvoltă într-un registru de-solemnizat obsesiile tematice şi formale ale acestui curent literar. Orientarea simbolismului spre caracterul tehnic al vieţii moderne cunoaşte în parodia *Romanţa automobilului* o formă extremă, prin selectarea acestui mijloc de transport modern pentru acea perioadă. De fapt, textul întreg se construieşte pe ideatica şi imagistica simboliştilor, numai că manevrarea lor este voit tendenţioasă. Apare ideea, dragă simboliştilor, a comunicării cu esenţele ultime ale universului, dar ea este degradată la stadiul consecinţelor unui banal accident de circulaţie: „*El vine drept din arsenalul Progresului uman/ Modern,/ Să te trimeată-n bezna rece a Absolutului etern*”. Principiul cromatic este şi el dezavuat prin lipsa de semnificaţii: „*Ce conturează-n spaţiu/ Albe/ Şi verzi/ Intenţii criminale?*”. Se regăseşte şi lait-motivul minulescian al cifrei trei, redus la derizoriu prin repetarea lui voit obsesivă: „*Şi zvîrle-n aer trei semnale,–/ Trei versuri mici/ Din trei poeme/ Pe care trei poeţi deodată/ În trei oraşe le-au cântat*”. Dincolo de rememorarea parodică, textul convinge

estetic, reuşind să depăşească simpla intenţie polemică.

Imaginea toamnei, ca anotimp generator de angoase, este discreditată în textul *Romanţă autumnală*. Textul debutează fidel atmosferei simboliste, prin sugestia unui univers lichefiat şi monoton. Totuşi, discursul liric alunecă treptat pe panta anecdoticului, „*pe pălărie/ Simţi un ropot de cascadă*", „*cerul varsă lacrămi mari/ de crocodil*". Ploaia devine acum un excelent prilej de a observa vestimentaţia femeilor, cu detaliile ei picante: *dantele*, *jupoane*, *dessous-uri*. Spleenul simbolist este iremediabil compromis prin ocheadele indiscrete aruncate de eul liric, iar atmosfera apăsătoare este înlocuită de una cochet-frivolă.

Cu excepţia a câteva versuri, cu greu am putea cataloga *Romanţa gramofonului* drept parodie. Versul „*Şi...dracul ştie ce mai sînt!...*", în care auto-definirea repetată este întreruptă prin acest semn al saturaţiei, este unul dintre accentele parodice ale textului. Revolta eului liric faţă de discursul anterior ar putea fi semnul unei detaşări de natură parodică. Tot de intenţia parodică s-ar lega şi modalitatea de construcţie a poemului, prin această serie de definiţii, specifică textului minulescian *Ecce homo*. În rest, discursul liric îşi este suficient lui însuşi şi nu trăieşte angoasat prin permanente raportări la textul ţintă. Textul este mai degrabă o pastişă după textele lui Minulescu pentru că nu de-construieşte în registru comic textul sau textele anterioare. Dacă există, intenţia parodică e bine camuflată de o scriitură originală.

Tot de trăsăturile simbolismului se leagă şi parodiile după Demostene Botez, *Prohod* şi *Tristeţi provinciale*. Acea *uitare în model* despre care vorbea G. Călinescu şi care marchează majoritatea parodiilor topîrceniene este prezentă şi în cazul acestor texte. Uşurinţa autorului de a se manifesta pe mai multe registre lirice are şi dezavantajele ei şi această anihilare a scopului

parodic ar fi unul dintre ele. Pierderea detaşării parodice şi contopirea cu textul-ţintă este semnul unui parodist stângaci, care nu foloseşte valenţele formative ale unui astfel de demers. Textele rezultate pot fi valoroase, dar nu în ceea ce priveşte dimensiunea lor parodică. Aflate la graniţa dintre parodie şi pastişă, cele două texte trădează, în pofida opiniilor unor critici, un Topîrceanu simbolist. Parodiind simbolismul, el sfârşeşte prin a fi el însuşi un simbolist. Acest lucru nu i s-ar fi putut întâmpla lui Caragiale, la care intenţia parodică era urmărită cu o încăpăţânare accentuat satirică. Textele se dezvoltă pe cunoscutele coordonate tematice şi formale ale simbolismului, chiar dacă autorul inovează la nivelul instrumentarului simbolist. Ilustrativ din acest punct de vedere este textul *Tristeţi provinciale*, în care autorul uzează de diferite realităţi citadine, enumerate şi pentru anecdoticul lor: „*Tristeţi adânci de pui de mâţă/ Zvârliţi pe undeva, prin scai.../ De copilaş urât, de ţâţă,/ Uitat de maică-sa-n tramvai [...] De doici care-au rămas gravide/ Şi-acum li-i frică de stăpîni...*”, dar ajunge să se contamineze de oboseala existenţială a simboliştilor. Chiar dacă oraşul simbolist topîrcenian se conturează din tuşe inedite, el devine generator de nevroze, de *tristeţi pustii*.

Parodie ce trădează orientarea anti-simbolistă a autorului, apropiată de textele caragialiene prin notaţiile paratextuale, *Armonii vesperale* a fost publicată în „Viaţa românească” sub pseudonimul M. Piscobomba. Multe dintre reproşurile pe care autorul le aducea simbolismului sunt etalate în completările paratextuale pe care el simte imperios nevoia să le facă: „*1. Contradicţie numai aparentă. În fond liniştea cântă, precum muzica tace*

2. (Orisontând) *Verb nou, formaţie proprie. Se simţea nevoie*

3. A se observa impresia de infinit palpabil a acestui vers magistral”

Textul este o aglomerare de clişee simboliste, care nu devin parte constitutivă a unui mecanism coerent de distrugere a principiilor estetice ale acestui curent, ci sunt cultivate pentru poza lor accentuat simbolistă. În acest caz, avem de-a face cu o parodiere facilă a lexicului simbolist. Coordonate spaţiale specifice, *parc*, *catedrală*, *cimitir*, *alcov*, vocabular ce epatează, *foburguri*, *vesperale*, *diafanisate*, obsesia muzicalităţii, *simfonie*, *armonie*, *orchestrare*, *cîntări*, cea cromatică, *ametist*, *safire*, *negre*, sau evidenta notă funebră, *muribund*, *funerar*, *funebre*, transformă textul într-un colaj de imagini simboliste.

Mai interesante la nivelul virtuozităţii atinse sunt parodiile după Arghezi, *Psalm* şi *Blesteme*. Avem de-a face cu o sinteză, ca stil imitativ şi idei, a întregului ciclu arghezian şi nu a unui singur psalm. Sensul căutării mistice argheziene este păstrat în poezia *Psalm*, numai că, de data aceasta, căutătorul este un spirit mucalit şi cârcotaş. Esenţa revelaţiei dumnezeieşti se pierde printr-o serie de nemulţumiri mărunte: „*Îngerul tău merinde nu-mi prea dete*” sau „*Grădina florile şi le-a deschis/ Care-o făceau să-mi amăgească drumul*”. Celebrul vers arghezian „*Vreau să te pipăi şi să urlu:«Este!»*” cunoaşte o amuzantă degradare parodică: „*Vrui, Doamne, să te pipăi pe spinare*”. Dacă şi în versul arghezian credinţa autentică era umbrită de nevoia dovezii fizice, imaginea creată de Topîrceanu, a unui zelot hotărât să-l pipăie pe Dumnezeu... pe spinare, atinge grotescul. Grotescul este întreţinut în strofa următoare prin anihilarea totală a transcendenţei: „*Dar caprele amintirilor şi iezii,/ Care mă duc să cad întru ispită,/ Şi-au risipit prin iarbă căcărezii/ Şi mi-au lăsat livada părăsită*”. Cultivând conştient şi la vedere amănuntul profan, autorul *Baladelor* coboară textul arghezian pe terenul mărturisirii

teatralizate a unui eu liric care se joacă inconştient cu cele sfinte: „*Nici am mâncat vreodată ce nu-mi place*”. Textul se construieşte cu mărci uşor recognoscibile din lexicul liricii argheziene: *pisc*, *cremene*, *pulbere*, *însângerat*, *mă isc*, *înger*, *grădină, livadă*, culese din tot ciclul *Psalmilor*.

Blestemele pe care le întocmeşte Topîrceanu au darul unic de a amuza şi de a dezgusta în acelaşi timp. Ele dezgustă prin ameninţarea, deşi îndepărtată, a îndeplinirii lor. În acelaşi timp, amuză prin imagistica posibilelor pedepse divine: „*Să-ţi pută buricul*”, „*Să-i curgă prin coate tărâţele*”, multe dintre ele particularizate pe neajunsurile vieţii scriitoriceşti: „*Vede-te-aş în vreo fiţuică/ Pus cu litere de-o şchioapă/ [...]/ Lăuda-te-ar Bogdan Duică/ Şi pupa-te-ar Popa Iapă!*” sau „*Şi când vei cerca să mai scrii vreo sudalmă,/ Să-ţi fete un şoarice-n palmă*”. Gravitatea *blestemelor* argheziene este atenuată în acest text parodic prin eludarea emiţătorului şi plasarea lui sub semnul unei iluzii auditive, devenind aproape auto-imprecaţie: „*Gândul, rămas în urma mea,/ O a ghicit zicînd pre ea:*”. Lipsite de necesara prezenţă dramatică a celui care invocă mânia divinităţii, blestemele stau din start sub semnul unui joc lipsit de consecinţe pe care şi-l imaginează eroul liric. Poate este cea mai reuşită parodie de autor pe care o scrie Topîrceanu, pentru că textul rezistă atât raportării parodice, cât şi testului de originalitate. Purtat de valul imprecaţiilor motivate parodic, autorul creează reuşite imagini vizuale, conturate în tuşe comice: „*La urmă şi munţii, sculaţi în picioare,/ Cu labele-n şolduri pornind fiecare,/ Pe creştet să-ţi calce, făcându-te turtă,/ Să nu se cunoască genunchii de burtă*”. Avem aproape un tablou geologic, inedit prin perspectiva asupra venerabililor giganţi de piatră. Mai greu de recunoscut e sursa parodiei *Menire*, după argheziana *Chemare*.

Parodiile după O. Goga, *Mucenicii* şi *Vade retro*, se construiesc pe obsesiile tematice şi prozodice ale autorului ardelean, dar sunt scrise cu intenţii diferite. Prima nu depăşeşte statutul unei simple pastişe, pentru că autorul re-creează cu fidelitate densul univers problematic al lirismului lui Goga, iar cea de-a doua *parodie* este, din păcate, un simplu pretext pentru dezvoltarea, pe alte coordonate, a polemicii Topîrceanu-Tăslăoanu. Deşi *Mucenicii* este un inventar de expresii specifice scrisului lui Goga, textul nu este o parodie pentru că nici un moment acestea nu sunt discreditate sau re-valorificate de ochiul ager al parodistului. Lipsit totuşi de tensiunea discursului autorului ardelean, textul autorului ieşean este o sinteză a particularităţilor scrisului lui Goga. Celălalt text, *Vade retro*, explică aproape de ce, de multe ori, parodia a fost catalogată drept o creaţie literară marginală. Topîrceanu nu face decât să-şi însuşească scheme prozodice şi construcţii lexicale specifice lui Goga, pe care le pune într-un derizoriu pamflet la adresa fostului său colaborator. Din această nefericită re-scriere ocazională ies în pierdere estetică atât parodistul cât şi parodiatul.

Textele lui Topîrceanu ce-l vizează pe A. Mirea, pseudonim sub care se ascundea colaborarea dintre D. Anghel şi Şt. O. Iosif, nu sunt parodii, fiind simple replici amicale date unor texte apărute la *Caleidoscopul*. Există, mai degrabă, o relaţie de similitudine spirituală între aceste serii de texte. Autori contemporani comunică prin intermediul textelor lor, eroii lirici ai unui text sunt transferaţi în textul altui autor şi puşi să-şi spună replicile. O astfel de situaţie apare între textul lui A. Mirea *Elegie* şi textul lui Topîrceanu *Răspunsul micilor funcţionari*. Dacă textul din *Caleidoscopul lui A. Mirea* insista pe viaţa umilă a micilor funcţionari, prizonieri ai unei existenţe inutile, autorul *Parodiilor originale* îi salvează de banalitatea

cotidiană prin iubirea pe care o încropesc cu tainice modiste şi, cum altfel?, prin latentul har poetic ce împovărează fiecare mic funcţionar.

O etapă superioară parodiilor de autor pe care le cultivă Topîrceanu ar fi reprezentată de texte ce ţintesc la probleme mai ample ale literaturii. Un astfel de texte este *Testamentul unui poet necunoscut*, în care sunt parodiate artele poetice şi mesajele mustind de semnificaţii pe care orice poet vrea să le lase literaturii viitoare. Această abordare parodică a artelor poetice tradiţionale este cu atât mai inedită cu cât ea însoţeşte alte două texte, *Scamatorul* şi *Pagliaccio*, considerate unele dintre puţinele poezii în care autorul se lasă pradă tentaţiei de a-şi zugrăvi portretul de scriitor. Această organizare este similară modului în care se constituie lirismul topîrcenian în genere, prin confesiunea rapid cenzurată de incizia auto-ironică. Simţind că a spus deja prea mult în primele două texte, scriitorul se auto-ironizează, construindu-şi profilul spiritual prin anecdotice detalii. În acelaşi timp, demersul autorului ieşean aminteşte de textul *Primăvara* a lui Caragiale, în care acesta dezvolta aceeaşi temă în două registre fundamental diferite: unul *optimist* şi unul *pesimist*. Conturat în primele două poezii ca un *fabricant de iluzii*, cu un chip amuza(n)t întors spre lume şi cu celălalt veghind la suferinţa universului, poetul din *Testamentul unui poet necunoscut* se refugiază acum pe terenul sigur al banalului cotidian, încropindu-şi un derizoriu testament. Tonul mucalit de care se foloseşte poetul îi permite să-şi treacă revistă puţinele bunuri materiale pe care le are şi modul în care vrea să le împartă. Iubitei, nepoţilor, duşmanilor le sunt dăruite lucruri dintre cele mai variate:

„Las dracului necazurile mele
Şi-un post vacant la «Contabilitate».
Las dragei mele scumpa libertate,–
De azi încolo poate să mă-nşele.

Nepoţilor le las instincte rele,
Duşmanilor, o dragoste de frate.”

Amestecul de grav şi comic se regăseşte şi în ultimele versuri, inventarierea amuzantă a puţinelor bunuri fiind dublată de o conştiinţă lucidă care resimte cu îndoielnic regret despărţirea de lume:

„*Şi plec râzând de propria-mi durere,*
Că tuturor vă las această lume...
Dar tuturor vă zic: la revedere!”

Dacă ar fi să intrăm în jocul lui Topîrceanu, am spune că acest poem e un text pe tema morţii; dar e o moarte preocupată de iluzorii detalii de moştenire, o moştenire care nu e nici măcar una spirituală, şi aproape deloc de misterul vieţii de dincolo. Poate e doar o altă formă prin care eul îşi exprimă angoasa în faţa morţii iminente, agăţându-se de datele sigure, deşi patetice şi inutile, ale cotidianului.

Tot în categoria parodiilor în versuri putem integra două texte de o factură aparte prin lărgirea considerabilă a ţintei parodice. Este vorba de *Apostrofe la lună* şi *Cioara*. Primul text este o parodie a literaturizării romantice şi romanţate a impasibilului astru ceresc, luna. Debarasarea de imaginarul romantic se realizează prin *de-poetizarea* lunii, pe care autorul se străduieşte să o contureze acum în cei mai prozaici termeni:

„*Apariţie banală ca un fund de farfurie!*
Talere cu două feţe! Cap de monstru fără trup!
Orologiu fără ace! Nastur de manta! Chelie!
Felinar! Conrupătoare de minore! Cantalup!”

Comparaţia şi metaforele degradează semnificaţiile astrului până la banalul casnic. De fapt, nu luna este denigrată prin această serie de metafore ne-nobile – căci chiar acest text ne-canonic este un text pe tema lunii –, ci toate reprezentările ei literare anterioare. La fel cum autorii anteriori s-au chinuit să poetizeze, ridicând semnificaţii astrului la nobila treapta a

spiritualizării literare, Topîrceanu încercă demersul opus, coborând astrul la nivelul trivialului material. Tonalitatea plină de veneraţie a scriitorilor anteriori este înlocuită cu o apostrofare sinonimă cu invectiva; de la protectoarea cosmică a idilelor pământene, luna devine responsabilă moral pentru minorele corupte erotic.

Poezia *Cioara* pare a fi o parodie a modului de a face literatură, prin forţarea expresivităţii stilistice a comparaţiei. Pe parcursul celor 23 de strofe poetul descrie o banală cioară, înveşmântând-o în cele mai inedite imagini artistice. Supralicitând procedeul comparaţiei, poetul extinde la maximum sfera din care extrage termenii cu care compară cioara. Este aproape o reliefare a nesfârşitelor resurse ale poeziei, o poezie care nu oboseşte niciodată să valorifice cele mai neobişnuite compartimente ale vieţii umane. O cioară oprită pe un stâlp de telegraf devine prilej de delir artistic, sprijinit pe comparaţie şi epitet. Bănuim că nu întâmplător se opreşte Topîrceanu la comparaţie, fiindcă există anumite similitudini între această figură de stil şi mecanismul literar: la fel cum diferitele reprezentări artistice nu secătuiesc o temă sau aspectul de realitate din care se inspiră, şi comparaţia nu face decât să evoce un substitut al obiectului. Fiecare strofă debutează cu un atribut prin care este descrisă această pasăre şi se construieşte prin dezvoltarea pe baza comparaţiilor a respectivului atribut: „*Neagră ca un as de pică,/ Subt nemărginitul cer;/ Singuratică şi mică/ Cât o boabă de piper;*”. Că acest text are o intenţie polemică şi nu este rezultatul exagerării ne-o spune finalul lui: „*Şi banală...ca o cioară*”. Prin prisma ultimului vers, întreg textul poetic ce se axează pe banalul subiect, cioara, se auto-anihilează, dărâmând constructul poetic anterior.

Parodicul din poeziile lui Topîrceanu este neomogen valoric şi îndeplineşte multiple funcţii. Partea cea mai consistentă este evidentă prin

lirismul în doi timpi, unul conformist şi cel imediat următor ironic, pe care îl cultivă autorul ieşean. Această abilitate de a se mişca pe două registre lirice, realizând o binevenită sinteză, creează marca inconfundabilă a scrisului umoristic topîrcenian. Parodiile cu ţintă clară, adresate contemporanilor sau marilor nume ale literaturii universale, nu depăşesc, adesea, statutul unor simple pastişe. Deşi autorul le reuneşte în volumul atât de inspirat intitulat *Parodii originale*, ele se menţin în sfera de semnificaţii a textului model, pastişorul Topîrceanu împrumutând masiv din textul anterior şi fără a-l discredita prin ironie. Este cazul unor texte precum *Ţiganii* sau *Mucenicii*. Parodiile propriu-zise sunt puţine şi ele sunt adesea mai cunoscute decât textul-ţintă, cum se întâmplă cu *Vara la ţară...*, parodie după necunoscutul acum Al. Depărăţeanu. Autorul parodiilor originale este deficitar la nivelul valenţelor formative ale parodiei, puţine sunt textele care depăşesc nivelul unor prelucrări ale clişeelor formale. Poate cele mai reuşite texte, ca dezvoltare autonomă, prin părăsirea iniţialei intenţii parodice, sunt *Blesteme*, parodie după Arghezi, şi *Vara la ţară...*.

***

Proza intenţionat parodică a lui Topîrceanu include, cu precădere, operele *Domnia lui Ciubăr-vodă* şi *Minunile Sfântului Sisoe*. Textele *M. Sadoveanu* şi *C. Hogaş. Note din călătorie* etc. formează o categorie aparte, pentru că singura trăsătură ce ar susţine aspectul parodic ar fi dată de aglomerarea elementelor specifice autorului vizat. Distanţarea ironică, necesară oricărei parodii, este înlocuită cu simpatia admirativă, specifică pastişorului. Parodia după Sadoveanu ia forma unui colaj de expresii tipice şi structuri proprii autorului menţionat: „*Vinul Corjoaii este bun care nu se mai află...*”, „ *«Hm, bun! Care va să zică iar*

m-am îmbătat. Straşnic m-am îmbătat! Sunt un ticălos...» rosti el încet, c-o mlădiere de durere în glas". Ideea *durerilor înăbuşite* pe care le poartă enigmaticele personaje sadoveniene, prezenţa discretă a unei naturi mitice sau motivul hanului şi-al vinului sunt câteva dintre coordonatele pe care le foloseşte umoristul Topîrceanu spre a mima lumea operei prietenului său. Ca şi în cazul parodiei după Sadoveanu, textul *C. Hogaş. Note din călătorie* sintetizează o serie de mărci ale scrisului acestui autor, fără a se distanţa ironic de ele. Orientarea lui Topîrceanu spre Hogaş merită nuanţată şi pentru că necesită o clarificare a modului în care Hogaş însuşi, spre deosebire de Sadoveanu, vedea natura. S-a spus (D. Micu, C. Ciopraga) că Hogaş îşi construieşte cu atenţie reacţia în faţa naturii. Timorat de căderea într-un patetism facil, el se refugiază pe terenul sigur al aluziilor livreşti, multe dintre descrierile sale nu trădează un călător integrat naturii, ci un observator lucid al peisajului. De aceea, s-a vorbit de faptul că Hogaş, prin temperarea ironică a extazului în faţa naturii, parodiază admiraţia mută pe care călătorii anteriori lui o simţeau în faţa peisajelor. Mecanismul ce defineşte scrisul lui Hogaş este similar celui ce caracterizează lirismul topîrcenian: extazul sentimental permanent dublat de inserţia lucidă a auto-ironiei. Cronicarul de la „Viaţa românească" *împrumută* o serie de mărci uşor recognoscibile: numele personajului feminin, Axinia, aluziile livreşti, *strănepot al lui Pitagoras*, *molaticul Morfeu*, particularităţile fizice ale tovarăşului de călătorie, obsesia ospeţelor şi concertul nocturn susţinut de un tovarăş ce sforăie.

Domnia lui Ciubăr-vodă parodiază stilul cronicilor, mai precis cel al cronicii lui Grigore Ureche, pe care o urmăreşte îndeaproape. Toate artificiile retorice de care s-au folosit cronicarii sunt acum dezavuate ironic. În vreme ce cronicarul tradiţional îşi construia cu grijă credibilitatea şi

insista asupra veridicităţii evenimentelor relatate, cel care a „găsit" manuscrisele logofătului Oprea Caţă recunoaşte senin intervenţia lui în textul cronicii: „*cu multă râvnă am căutat a descifra manuscrisului lui Caţă şi, unde nu s-a putut, alta nu era decît să împlinesc de la mine golul şi să împreunez poveştile cum m-a tăiat capul, ca să fie bine*". Grija pentru reconstituirea adevărului istoric este înlocuită acum cu relatarea subiectivă, întocmită după aleatorii criterii personale. La rândul său, Oprea Caţă recunoaşte că a aflat şi „*un izvod neştiut, rămas de la dumnealui Toader Cârneciul dascălul*" şi, ca şi naratorul iniţial, „*cu mare nevoinţă le-am lipit la un loc, potrivind vremea şi anii*". Această continuă discreditarea a naratorului, opusă evident toposului medieval, este susţinută şi de comentariile paratextuale ale autorului: „*însuşi acest Oprea Caţă al meu nu se sfieşte a chizmi uneori fraze întregi de la alţi cronicari mai de ispravă, când ele îi cad prea la îndemână*". Cu o lejeritate ce trădează intenţia umoristică este discreditată în etape credibilitatea naratorilor. Un narator ce nu-şi ia el însuşi în serios misiunea nu se poate aştepta la încrederea absolută a cititorilor. În *Predoslovie*, Oprea Caţă motivează scrierea acestei cronici prin lipsa informaţiilor existente despre domnia lui Ciubăr-vodă, cu excepţia celei a lui Grigore Ureche care „*tare pre scurt însămnează*". Intenţia parodică este evidentă şi prin orientarea către acest voievod aproape necunoscut, plasat la întretăierea adevărului istoric cu fabulosul popular. În vreme ce vornicul Ureche critica autorii care au scris „*den basne şi den poveşti ce au auzit unul de la altul*"[204], cronicarul lui Topîrceanu caută într-adins *poveştile* despre domnia acestui voievod sau *vorbe den bătrâni neputincioşi*. Sursele sunt diferite pentru că diferită e şi intenţia textelor. Tot ceea ce cronica medievală se străduia să construiască la nivelul veridicităţii istorice este acum abandonat în favoarea *fantazării*

pe lângă istorie, o istorie fixată literar în cronici. Gravitatea naraţiunii istorice se converteşte în gratuitatea jocului parodic.

Parodia lui Topîrceanu este structurată pe capitole care au titluri ce păstrează topica celor din cronicile medievale şi sintetizează evenimentele din capitol. Înlănţuirea cauzală a faptelor istorice este aproape abolită, diferitelor evenimente istorice dându-li-se explicaţii fanteziste: „*Şi chemându-l pe acesta Ilie, nice nu s-ar hi căzut să stea prea mult în scaunul ţării*", „*Ci hiind începutul săptămânii, nu i-au mers lui Ilie*", „*Ce hiind zi de post, iară au mâncat Iliaş-vodă bătaie*". Bâlbâiala naraţiei, generată de discreditarea constantă a surselor, alterează şi evenimentele narate, ce ies de sub logica desfăşurării istorice normale. Luat de şuvoiul narării, *cronicarul* construieşte amuzante paradoxuri, ironizând personajele din propriul discurs: „*socotit-au Ştefan-vodă să-l ia cu bine şi cu vorbă bună, măcar că-i era frate*", „*Iar dacă s-au încrezut Ilie şi au venit, nimica rău nu i-au făcut Ştefan-vodă, fără numai cît i-au scos ochii şi i-au tăiat nasul*". Discursul moralizator, de care orice cronicar uzează, cunoaşte şi el răstălmăcirea parodică prin tratarea unui subiect mai delicat: confuzionat de *amestecătura* de copii legitimi şi bastarzi din Ţara Moldovei, cronicarul îi dojeneşte pe domnitorii care au copii din flori şi le recomandă ca, dacă totuşi au greşit, să nu recunoască respectivii copii. Transpuse în limbaj arhaic, îndemnurile la cumpătare generează un comic savuros: „*cât nu-i lângă doamna lui va să-şi păstreze hirea şi să rabde, că doară nu crapă dentr-atâta*". Discreditarea veridicităţii istorice este realizată şi prin comicul de nume: *Pocitoţki*, *Purcelavski*, *Parşiveţki*, *Bleginski* sunt câteva dintre căpeteniile leşilor. Ca şi în cazul unor parodii în versuri, autorul nu se poate abţine să nu-i ridiculizeze pe unii dintre adversarii săi. Astfel, capitolul *Un grămătic minciunos la curtea lui*

Ciubăr-vodă nu este scris decât cu intenţia de a-l satiriza pe Bogdan-Duică, căruia i se alcătuieşte o biografie similară celei a spătarului Milescu. Ca şi în cazul unui text poetic precum *Vade retro*, parodia este folosită doar spre a sluji unei finalităţi satirice, o satiră îndreptată nu împotriva autorului textului-ţintă, ci împotriva unei personalităţi cu care parodistul se află în conflict. Dacă în *Vade retro* mărcile scrisului lui Goga slujeau satirizării lui Tăslăoanu, acum Topîrceanu se foloseşte de parodierea stilului cronicăresc spre a-l denigra pe Bogdan-Duică.

Fixând câteva dintre particularităţile discursului din cronici, uzând chiar de stilul lor, textul *Domnia lui Ciubăr-vodă* este una dintre cele mai reuşite parodii topîrceniene. Deşi intenţia parodică este mai accentuată la începutul textului şi ea se diminuează pe parcurs, autorul discreditează prin ironie intenţia moralizatoare a cronicarilor, întorsătura specifică a frazei, formule tipice de debut şi de încheiere a cronicilor, chiar şi caracterizarea, uneori stereotipă, a personajelor: „*Şi au fost acest Ciubăr-vodă domn viteaz şi cu mare frica lui Dumnezeu, nice mai bun, nici mai rău ca alţii şi iubit de tot norodul*”. Ieşirea lui Ciubăr-vodă din scena istoriei este însoţită de intrarea unui alt personaj emblematic din repertoriul lui Topîrceanu: Sfântul Sisoe. Una dintre faptele bune făcute de *cucernicul* Ciubăr-vodă este aducerea moaştelor sfântului mare mucenic Sisoe şi aşezarea lor la mănăstirea Poponeţ.

Conturarea personajului Sfântul Sisoe îi permite autorului *Parodiilor originale* să extindă ţintele parodiei spre reprezentări mentale de factură religioasă. Din cele douăsprezece capitole ce aveau să formeze mini-romanul *Minunile Sfântului Sisoe* autorul finalizează doar patru, dar este suficient spre a constitui un univers ficţional de sine stătător. Nu e de ignorat moto-ul din Jules

Renard, al cărui înţeles, cu valoare de întrebare, obligă la un răspuns după încheierea lecturii. Răspunsul ar suna contestatar şi e deductibil din evoluţia aventurii personajului. Analiza planului romanului scoate la iveală faptul că scrierea avea o evidentă finalitate satirică. Autorul îşi făcuse o listă cu *instituţiile*, *moravurile*, *credinţele*, *sentimentele* ce urmau a fi satirizate. Intenţia satirică este grefată pe o osatură parodică pe care o vom analiza detaliat. Mai generoase la analiza particularităţilor parodice sunt cele patru capitole finalizate, de aceea ele vor constitui materialul de referinţă al demonstraţiei noastre. De parodierea cea mai amplă beneficiază imaginea Raiului din mitologia creştină, fiind vizată, ca şi la Budai-Deleanu, deschiderea spre miraculosul creştin de factură anecdotică.

Reprezentarea făcută raiului iese de sub coordonatele dogmei prin conturarea lui în funcţie de pieritoarele legi lumeşti şi ignorarea totală a virtuţilor creştine. Topîrceanu nu ridiculizează datele în funcţie de care este creionat raiul de către Biserică, ci le dezvoltă spre a le demonstra caracterul forţat, omenesc, în cele din urmă. Astfel construită, parodia loveşte mai subtil în deficienţele de viziune ale reprezentărilor religioase. Folosindu-se de parodie, autorul discreditează posibilitatea existenţei unui spaţiu utopic, spaţiu pe care textele religioase îl configurează frecvent. Poate mai mult decât parodie a raiului creştin, *Minunile Sfântului Sisoe* este, implicit, parodie a utopiilor. Lipsit de necesarul dinamism, de echilibrul pe care antagonismul *bine-rău* îl generează, utopicul rai este o „realitate” sortită unor condiţionări propuse de textul moto-ului. Spaţiul celest e caracterizat de un superior şi implacabil plictis, pe care numai suspendarea devenirii îl poate produce, edenul topîrcenian este imaginea punerii în practică a noţiunilor abstracte, frumoase şi ideale tocmai prin

lipsa lor de finalitate practică. Fiind un spaţiu perfect, construit prin eliminarea neajunsurilor, raiul devine un spaţiu absurd prin anularea particularităţilor definitorii ale elementelor componente: „*Acolo şarpele nu are venin, ardeiul nu ustură şi ghimpii trandafirilor sunt bonţi*”.

Prin definiţie un teritoriu nelimitat, raiul lui Topîrceanu nu este o aşezare suspendată deasupra pământului, lipsită de coordonate fizice, ci ea are margini bine delimitate, conforme celor patru puncte cardinale. Locuinţele sfinţilor nu sunt plasate la întâmplare, ci în funcţie de importanţa fiecărui sfânt, cei mai mici ocupând periferiile. Astfel, Sisoe, un sfânt mai mititel, fără loc în calendar, locuieşte la „*marginea dinspre răsărit a raiului*”. Descrierea raiului se realizează prin supralicitarea limbajului religios, adică a modelului, aşa cum se întâmplă cu orice parodie. De aceea, accentuata sfinţenie a cadrului cade în ridicol prin monotonia ei şi printr-o voce naratorială ce mimează evlavia: „*mesteceni evlavioşi cu tulpini drepte şi albe, ca nişte lumânări de botez* [...] *iarba stropită de agheasma dimineţii, o sfântă poiană încununată de jur împrejur de trandafiri galbeni, care miroseau de departe a busuioc* [...] *Cicori şi aglice cuvioase îşi întorceau spre el cruciuliţele de smalţ*”. Toate elementele ce compun acest cadru natural poartă atributele sfinţeniei, căci şi viespea este *evlavioasă* şi are aproape biografia unei sfinte mucenice, dar totuşi spaţiul raiului nu devine sacralizat. Seriozitatea descrierii e ostentativă şi se percepe ca ironie. Conformându-se automat cerinţelor canonice exterioare, locuitorii raiului sunt umanizaţi, creaţi după acelaşi calapod ca orice altă fiinţă umană şi mânaţi de aceleaşi raţiuni. Purificarea exterioară – ei poartă cămeşoaie albe, sunt tunşi chel şi nediferenţiaţi din punct de vedere sexual – nu este însoţită de o autentică curăţire interioară. Unii au metehne ce amintesc de viaţa

lor anterioară şi nutresc adesea sentimente aflate în total dezacord cu morala creştină ce ar trebui să guverneze edenul. Chiar micuţii îngeri se comportă precum copiii obraznici, îi fac versuri sfântului – *Sisoe, Sisoe,/ Văr cu tata Noe* – şi aruncă cu flori în el. Această contaminare cu pământeştile obişnuinţe a unui spaţiu idilic şi idealizat este modalitatea esenţială de demitizare a imaginii raiului. Sfinţii sunt invidioşi, bârfitori, arţăgoşi, au viciul jocurilor de noroc, la care şi trişează sau au defecte fizice: sfântul Pafnutie are *un dinte mare şi strâmb*. Nu doar comportamentul le este degradat, ci şi vestimentaţia: sfântul Avacum, poreclit Habacuc poartă un „*anteriu cam scurt şi ros de molii pe la poale*". Astfel de detalii alterează reprezentarea raiului aflat deasupra modificărilor timpului, un spaţiu etern şi suficient lui însuşi.

Nu doar hainele sfinţilor poartă amprenta curgerii timpului, ci şi două mari simboluri ale mitologiei creştine sunt degradate de timp: pomul cunoaşterii şi şarpele. Simbol al înţelepciunii şi al vicleniei, şarpele este acum decrepit şi legat pe veci de mărul blestemat. Dacă vrea să-şi sperie duşmanii, scoate limba, dar uită de ce a scos-o şi rămâne cu ea afară. *Prăpădit de bătrâneţe*, mărul lui Adam este înconjurat de o sârmă cu ghimpi spre a feri de ispită locuitorii raiului. Iarba tăvălită de pe lângă el aminteşte de păcatul originar. Roade face foarte rar şi atunci toţi sfinţii *doriţi de acritură* – pentru că hrana lor în rai este formată doar din lapte dulce şi smochine – salivează pe lângă ele, dar nu îndrăznesc să mănânce. Un singur credincios, ne-supravegheat de sfântul care-l avea în grijă, a mâncat un astfel de fruct şi comportamentul lui a fost revoltător pentru morala raiului: „*a-nceput a se uita galeş, pe subt sprâncene în jurul lui... Pe urmă s-a pornit să fluiere un cântec de lume. Şi dintr-o dată s-au trezit cu el zbierând cât îl ţinea gura: Hai leliţă-n*

deal la vie,/ Să culegem razachie...[...] *Dădea buzna la tovarăşi, adulmecând grabnic şi pipăindu-l pe fiecare, încât unora le aducea mare tulburare în inimă...*".

Autorul păstrează imaginea naturii paradiziace, a cântărilor divine, a lipsei răului şi a încremenirii în eternitate, numai că ele devin părţi componente ale nesfârşitei plictiseli şi sunt în aşa fel combinate încât creează o imagine opusă celei aşteptate. Nu doar natura este zugrăvită prin folosirea unui lexic religios, ci şi fericiţii muritori: „*părea că poartă fiecare o tavă cu colivă pe creştet"*, „*ca o cireadă de momîi albe care au înviat la soare*", „*ca o turmă de oi ridicate-n picioare*". Autorul recurge la elemente ale ceremonialului de înmormântare spre a zugrăvi starea de fericire postumă; dar, în vreme ce în ritualul ortodox pomana cu colivă are rolul de a ajuta la ridicarea sufletului la cer, locuitorii raiului o resimt ca pe-o povară. Parabola în care preafericiţii creştini sunt asemuiţi cu o turmă de mioare este recognoscibilă în această comparaţie. Dar transformarea umilelor patrupede în bipede anulează sensul moralizator creştin al parabolei în favoarea comicului păgân. Poate supremul sens al degradării parodice în textul *Minunile Sfântului Sisoe* se naşte prin îndrăzneala eretică de a lua în râs idealul suprem al multor generaţii de creştini: eterna şi feerica viaţă de dincolo. Iar compromiterea definitivă a edenicei vieţi de apoi se face subtil prin re-uzitarea constituenţilor de care Biserica însăşi se serveşte. Starea promisă de fericire eternă este, de fapt, o spaimă iniţială ce se topeşte treptat într-o nesfârşită lehamite, ce afectează atât oamenii, cât şi sfinţii. De plictiseală, credincioşii recurg la măsuri disperate şi comice, tânjind după violenţă şi durere sau, culmea!, muncă: Habacuc a fost aspru mustrat de sfântul Petru pentru că a fost prins în timp ce ducea pământ cu roaba pentru a cultiva urzici. Salvarea nu poate fi decât fuga din rai, noaptea,

prin escaladarea zidurilor. Dar heruvimii puşi de strajă îi prind şi-i aduc înapoi. Raiul este o divină închisoare ce-şi *omoară* deja morţii prizonieri prin plictiseala traiului dulce şi insipid, prin simulacrul de viaţă pe care-l oferă.

Descris cu elemente ale arsenalului religios, raiul este totuşi lipsit în întregime de fior mistic. Acest lucru caracterizează nu doar spaţiul edenic, ci şi îngeraşii sau sfinţii care-l populează. Deşi ei execută secvenţe ale ritualului religios, acestea sunt automatizate şi lipsite de smerenie. Ritualul matinal de închinare al sfântului Sisoe este ilustrativ în acest sens: „*Abia trezit din somn în coliba lui prizărită la marginea dinspre răsărit a raiului, sfântul Sisoe făcătorul-de-minuni înălţă pe glasul al şaptelea, cu un ochi închis şi cu celălalt deschis numai pe jumătate, o cântare de laudă împăratului ceresc*". Notaţia naratorială ce surprinde somnolenţa sfântului şi închinarea în doi peri pe care acesta o face anihilează impresia de evlavie a cântecului de laudă. Şi sfinţii şi credincioşii cântă în rai, dar osanalele lor degradează imaginea paradisului ca loc al intonării imnurilor de slavă către divinitate. Pentru a reda melodia universală a cântecelor credincioşilor, autorul îi camuflează prin tufişuri – oricum vegetaţia edenică e luxuriantă – şi-apoi îi pune să înalţe osanale. Efectul e de un comic savuros: „*Unul răsuna aproape, de după buchetele de aluni din faţă: «Bine eşti cuvântat, Doa-a-mne, învaţă-ne pre noi îndreptările ta-a-a-le...» Altul îl îngâna mai de departe, dintr-un pâlc de răchiţi înflorite: «Slavă ţie, Dumnezeul nostru, slavă ţi-i-e...» Iar al treilea le răspundea de cine ştie unde, cu un ton mai ridicat: «...oa-a-mne...a-a-a-le»*". Cântecul ca expresie a fericirii supreme devine acum o lălăială pe mai multe voci, o adunătură de zbierete felurite şi ecouri. Deşi mimează tonul pios, naratorul discreditează intenţionat reprezentarea raiului prin aglomerarea de detalii comice, dar nu rupte de

litera Bisericii. Centrarea pe materialitatea spaţiului şi a oamenilor devine modalitate esenţială de evitare a transcendenţei.

Ierarhizarea sfinţilor în rai este bine pusă la punct, deşi generează nemulţumiri în rândul sfinţilor mai mici, care contestă validitatea criteriilor de selecţie. În funcţie de importanţa lor, sfinţii au o aură a cărei mărime şi densitate variază şi primesc un grup mai mic sau mai mare de credincioşi pe care-l plimbă prin rai. Chiar ideea nesfârşitelor plimbări prin grădina raiului îşi trădează inconsistenţa: ca o turmă de animale speriate, binecredincioşii sunt mânaţi zilnic în nesfârşite şi insipide promenade, însoţite de cântările aferente. Sfinţii nu sunt îndrumători spirituali pentru grupul lor, ci sunt aproape nişte ghizi turistici, conducând muritorii pe cărările raiului, sau au statutul unor dirijori de grupuri, bătând tactul imnurilor cu toiagul. Dar, mai ales, conducerea unui grup îi conferă oricărui sfânt mult doritul prilej de a-şi manifesta autoritatea. Plin de invidie faţă de sfinţii care au supuşi pe care să-i muştruluiască, Sisoe hotărăşte să meargă pe pământ spre a face minuni. Ultimele două capitole finalizate tratează dificultăţile de care se loveşte Sisoe în misiunea lui pe pământ.

Şi la Budai-Deleanu întâlneam parodierea sfinţilor, dar aceasta se realiza doar prin convertirea sacrului în eroic, fără a altera semnificativ statutul lor de sfinţi. Sân Spiridon, Sân Nicoară, Sân Medru se înarmează spre a ajuta armata muntenească, renunţând astfel la dimensiunea pacifistă pe care religia o proclamă. Sfinţii lui Topîrceanu sunt, în primul rând, exemplare umane şi ele sunt dominate de o serie de defecte aproape capitale. Parodierea imaginii raiului în textul *Ţiganiadei* se realiza prin prezentarea lui ca un univers al gurmanzilor, alcătuit în întregime din doritele alimente. El era o proiectare a dorinţelor *lumii de jos*. Raiul lui

Topîrceanu este privit din perspectiva opusă, el este rezultatul nemulţumirii celor din *lumea de sus*, în vreme ce efemera existenţă pământească le pare a fi adevărata viaţă.

Înarmat cu lucrarea sfântului Mavrichie, *Despre făcutul minunilor*, Sisoe pleacă pe pământ spre a aduna *capital religios*. El nimereşte într-un sat de munte şi minunile lui îl deranjează vădit pe preotul satului. Vindecările lui miraculoase îi sunt relatate preotului Niţă de către dascălul Ghiţă Pitac. Naratorial, relatarea acestor evenimente se întretaie cu neastâmpărul scroafei preotului, naratorul fiind vădit mai preocupat de problemele demonicului animal, decât de minunile sfântului. De fapt, lucrul pentru care a venit Sisoe pe pământ, să înfăptuiască minuni, nu devine elementul esenţial al narării. De aceea, întreaga încărcătură simbolică a minunilor sfântului Sisoe este obnubilată de narator, el continuând procesul demitizării sacrului. Capitolul final aminteşte de savurosul text sorescian *Minunea*, prin coborârea sacrului la nivelul unui univers rural lipsit de necesarul fior mistic. Această degradare a miraculosului se realizează prin neglijarea sistematică a puterilor divine ale sfântului şi aducerea în prim-plan a detaliilor triviale. Deşi sunt convinse de utilitatea lui practică, echivalându-l cu un doctor, credincioasele îl tratează ca pe un om obişnuit, vorbind cu sau despre el fără a manifesta pic de cucernicie: „*Sfinţia-ta ai flămânzit, biet, după atâtea minuni care le-ai făcut pe inima goală...*”, „*Mai bine să-i dăm nişte jumări cu slănină afumată ori cu fasole, să mai prinză putere, sărăcuţul. Ş-atunci să vedeţi voi minuni!*”. Chiar momentele de presupusă încordare spirituală, pe care orice minune le necesită, sunt degradate prin vorbăria excesivă a personajelor feminine:

„*– Hai odată, mătuşă, strigă una prin crăpătura uşii, tot n-ai mai isprăvit?*

– Ai pus gajba pe sfinţia-lui şi nu te mai dai dusă de-acolo, parc-ar fi uns cu miere.

– Ia lăsaţi-o-n pace, soro, să-i tihnească şi ei minunea, săraca!"

Private de transcendenţă, personajele reduc supranaturalul divin la avantajele lui practice.

Construit cu o evidentă finalitate umoristică, parodicul topîrcenian se axează pe realităţi literare contemporane şi naţionale, dar se deschide şi spre textele de mare tradiţie a literaturii universale. Lipsită de cele mai multe ori de distanţarea critică, parodia autorului ieşean alunecă frecvent spre pastişă. Abilitatea lui de a acoperi mai multe registre literare are şi dezavantaje, cel mai important fiind acuza de scris mimetic, lipsit de necesara interiorizare. Parodicul ca rezultat al unei conştiinţe artistice lucide se îmbină la autorul *Parodiilor originale* cu un parodic abil, de care autorul se foloseşte spre a-şi ridiculiza, oarecum nonşalant, predecesorii şi contemporanii. Partea cea mai rezistentă a parodicului topîrcenian o regăsim, ca şi la Caragiale, nu în textele cu un pronunţat caracter umoristic. În vreme ce parodicul din textele marelui dramaturg contamina texte care, la o primă lectură, nu pot fi supuse intenţiei parodice, contribuind, astfel, decisiv la marca inconfundabilă a scrisului său, parodicul topîrcenian ia forma auto-cenzurării patetismului şi se mulează pe discursul de un lirism original. Multe dintre textele valoroase din *Balade vesele şi triste* sau *Migdale amare* iau naştere în urma unei temperări a fiorului liric făcută cu arma lucidă a auto-ironizării. E maniera care îl singularizează între parodiştii de vocaţie ai literaturii române.

177 Culler, Jonathan, *Teoria literară*, Editura Cartea Românească, 2003, p. 18.

178 Pop, Ion, *Un precursor: Urmuz* în *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, 1969, p. 147.
179 Balotă, Nicolae, *Post-scriptum urmuzian*, în *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 381.
180 George, Alexandru, *O legendă*, în *Semne şi repere*, Editura Cartea Românească, 1971, p. 306.
181 Popa, Marian, *Comicologia*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 207.
182 Sorohan, Elvira, *Urmuz precursor al suprarealismului*, în vol. *Singurătatea scriitorului*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2004, p. 169.
183 Pop, Ion, *Urmuz – schiţă de portret*, în „România literară", anul XVI, nr. 11, 17 martie 1983, p. 4.
184 Călinescu, G., *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 31.
185 Scarlat, Mircea, *Morala unor (pseudo)morale*, în „România literară", anul XVI, nr. 11, 17 martie 1983, p. 5.
186 Pop, Ion, *op. cit.*, p. 139.
187 Raicu, lucian, *Urmuz şi limitele literaturii*, în vol. *Critica – formă de viaţă*, Editura Cartea Românească, 1976, p. 18.
188 *ibidem*, p. 16.
189 Raicu, Lucian, *Urmuz şi limitele literaturii*, în vol. *Critica – formă de viaţă*, Editura Cartea Românească, 1976, p. 14.
190 Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, New York and London, 1985, p. 52.
191 *ibidem*, p. 52.
192 Sorohan, Elvira, *art.cit.*, în *vol. cit.*, p. 179.
193 Călinescu, G., *op. cit.*, p. 29.
194 Scarlat, Mircea, *art.cit.*, p. 5.
195 apud *A Dictionary of Modern Critical Terms*, edited by Roger Fowler, Routledge, 1997, p. 1.
196 Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, Bucureşti, 2003, p. 746.
197 *ibidem*, p. 747.
198 Ibrăileanu, G., *G. Topîrceanu* în vol. *Scriitori români şi străini*, vol. II, Editura pentru Literatură, 1968, p.187.
199 Săndulescu, Al., *Prefaţă*, în vol. G. Topîrceanu, *Poezii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, p. IX.
200 Cazimir, Ştefan, *Cu privire la geneza unor parodii topîrceniene*, în „Viaţa românească", nr.10, 1957, p. 222.

201 Ibrăileanu, G., *art. cit.*, p. 192.

202 *ibidem*, p. 193.

203 Crohmălniceanu, Ovid. S., *Humorul lui G. Topîrceanu*, în vol. *Cronici şi articole*, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1953, p. 123.

204 Ureche, Grigore, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 8.

MARIN SORESCU. PARODIA UMORISTICĂ

Continuitate prin ruptură, aşa am defini orientarea estetică soresciană, care se întemeiază nu pe o mişcare frântă, ci pe o temporară ieşire din matcă, cu înverşunarea unui etern pionierat. Există la Sorescu o substanţială întoarcere spre origini, cu conştiinţa celui care ştie că gestul său repetă ancestrala mişcare a strămoşilor, fiind simultan verigă de legătură pentru succesori. Totul este dovada unei situări deliberate în istorie, făcută spre a revela perpetuarea modelelor în diferite forme. El se situează umoristic. În orice parodie există o fibră umoristică, dar la Marin Sorescu ea se impune cu precădere.

Atributele pe care le cunoaşte parodia în toate compartimentele operei lui Marin Sorescu – poezie, teatru, proză şi eseistică – sunt într-o relaţie mai profundă decât pare la prima vedere cu trăsăturile ce disting scriitura soresciană de alte formule scriitoriceşti. În actul critic, dificultatea rezidă în a trasa linia de demarcaţie între originalitate şi parodie, delimitarea fiind cu atât mai dificilă cu cât, de multe ori, parodia devine pretext pentru manifestarea creativităţii. Identificarea ipostazelor parodiei la un autor atât de alunecos, permanent mimând fie joaca, fie seriosul, dar de puţine ori trădându-se, pare un demers pe cât de tentant, pe atât de sortit unui rezultat nedecis. Ca toţi actorii ce se identifică prea mult cu masca, generând o improprie reducere la personaj, şi Marin Sorescu – mai exact, percepţia critică asupra operei sale – suferă din cauza acestei mistificări cu scopuri literare. Studierea particularităţilor pe care le cunoaşte parodia în opera lui Sorescu intră în relaţie cu alte catalogări ce rezumă specificul scrisului sorescian; de aici, întrebarea în ce măsură parodia din textele lui Sorescu este sinonimă cu *demitizarea*, cu *ironia*,

cu *(post)modernismul* şi *absurdul* din scrierile sale, sau cu *umorul grav* ce-l caracterizează. Şi dacă prezenţa parodiei e nu numai vizibilă, ci şi structurantă în toate genurile pe care Sorescu le-a cultivat, acest lucru se explică nu doar prin monopolul unui anumit tip de discurs, ce generează motivata persiflare soresciană, ci, mai ales, prin conştientizarea necesarei înnoiri la nivelul limbajului, fie el poetic, epic, teatral sau critic.

Relaţia intimă pe care parodia o stabileşte cu ansamblul creaţiei soresciene este mai adâncă decât cea pe care, în mod normal, o specie sau o tehnică literară frecventă o stabileşte cu ansamblul unei opere. La Sorescu, un Topîrceanu redivivus, s-a pus problema identificării specificului scrisului său cu variate forme de parodie, încercându-se delimitarea locului unde se termină parodia şi unde începe *poezia*. Parodia (şi nu doar parodia, ci întregul mecanism comic sorescian) este încă plasată de criticii români sub semnul nedrept al facilului în literatură, fenomen evident şi în modul în care a fost discutată aceasta în cadrul operei lui Sorescu. Astfel, un critic exersat ca Gheorghe Grigurcu se grăbeşte să afirme: „*Prin faptul de a nu se lua în serios, Sorescu îşi refuză singur dreptul de acces în cetatea Poeziei*”[205]. Observaţia acestui critic trădează un răspândit clişeu al criticii româneşti de poezie, obişnuită să echivaleze lirismul valoros doar cu cultivarea *poeziei înalte*. În această elitistă categorie, foarte rar intră lirismul ludic, care nu se construieşte prin abordarea gravă a marilor teme ale existenţei. Şi poezia lui Topîrceanu a avut de suferit de pe urma acestei gândiri critice limitative.

Grijulii ca nu cumva marea operă a unuia dintre cei mai traduşi scriitori români să fie redusă la *nesemnificativa* parodie, criticii au încercat să alunge acest parazit literar cât mai departe de terenurile fertile ale marii literaturi. Puţini au fost

aceia (Eugen Simion, Maria-Ana Tupan, Ion Pop etc.) care au intuit relaţia de interdependenţă dintre parodie ca ferment creator şi arta sorescianã; parodia înţeleasă ca un mecanism spiritual subtil inserat structurii textuale şi nu doar clamată tehnică exterioară. Iar acest lucru s-a întâmplat nu doar pentru că Marin Sorescu a debutat cu parodii, ci pentru că tot scrisul său poartă acea amprentă a replicii originale, mai mult sau mai puţin evidente, date unui anumit tip de literatură. Aici trebuie căutată viziunea fundamental nouă prin care Sorescu resemantizează parodia; chiar atunci când referirea lipseşte cu desăvârşire, cititorul precaut simte în substrat aluzia la o anumită manieră, mai mult sau mai puţin particularizată, de a scrie. E un risc pe care şi-l asumă Sorescu: acela de a determina mereu cititorii să se verifice, să facă permanent apel la memoria lor culturală, realizând acele salturi în timp şi spaţiu, ce fac din parodie un fenomen trans-istoric. Această trăsătură a scrisului sorescian demonstrează deschiderea autorului spre un text nu doar literar, ci mai ales social, mereu amendabil. Parodia la Sorescu are ca obiect literatura, dar e şi contestare a reprezentărilor pe care literatura le-a dat vieţii.

Dacă în ipostaza ei tradiţională parodia apare în momentul raportării polemice a unei opere la alta, de cele mai multe ori făcută cu intenţie comică discreditantă, la Sorescu, fundamentală e dimensiunea metaficţională a parodiei. Mai mult decât afişare amuzată a sechelelor compoziţionale sau tematice ale unor autori, parodia e la autorul din Bulzeşti existenţă asumată în lumea textelor, făcută cu conştiinţa epigonului revoltat de propria condiţie. Şi am spune că ironică nu e doar atitudinea faţă de cei care alcătuiesc o *tradiţie literară* (sau doar pretind asta!), ci şi faţă de propria-i persoană, trezită brusc în vârtejul literaturii. Şi, poate, de aici, faptul că ironia pe care Sorescu o cultivă (prin distanţa faţă de ţintă,

dar şi printr-o asumată – chiar dacă nu permanent motivată! – superioritate) e rezultatul sublimat al unui complex de inferioritate, pe care orice raportare lucidă la marea literatură îl generează. Aşa s-ar explica şi diagnosticul pe care Maria Ana Tupan i-l pune: „*El* (Marin Sorescu) *suferă de ceea ce americanul Harold Bloom numeşte «conştiinţa descendenţei»*”[206].

Cum era şi normal în cazul unui autor atât de proteic cum e Sorescu, parodia cunoaşte mai multe niveluri de manifestare, identificate în funcţie de stilizarea mijloacelor ei de realizare. Lucrarea de faţă urmăreşte modul în care discursul parodic pe care îl cultivă Sorescu depăşeşte sfera parodiei de tip tradiţional, orientată exclusiv spre un autor sau spre o şcoală literară, şi devine instrument subversiv nu doar literar, dar şi ideologic sau existenţial. Definiţia pe care Sorescu o dă divagaţionismului se potriveşte esteticii sale şi rezumă particularităţile discursului său parodic: „*Divagaţionismul, de la a divaga, a te abate de la drum, ar putea să însemne o literatură de abateri de la formulele obişnuite, de la logica obişnuită, de la cuvintele de rigoare*”[207]. Putem afirma că, într-un fel, definirea formulei particulare a parodiei ne-a fost sugerată de autor. Deşi se tinde spre o delimitare cât mai exactă a teritoriului, elementele nivelurilor identificate circulă liber şi sunt părţi componente ale celor superioare lor. De aceea, clasificarea propusă nu comportă o stricteţe maximă. Cu riscul de a nu fi în spirit sorescian, căci Sorescu se află într-o permanentă depăşire a tot ce e graniţă fixă şi structurare rigidă, propunem următoarea clasificare (ce prezintă similitudini parţiale cu tipurile de parodie despre care vorbeşte Ion Pop în *Poezia unei generaţii*) având drept suport treptata încifrare la care se dedă parodistul Sorescu:

– parodierea (mimarea) autorilor este modul prin care Sorescu revizuieşte cu un (singur) ochi

critico-şăgalnic o tradiţie literară românească, dar şi nume din literatura universală. Ca la orice început, şi demersul parodic cunoaşte unele rateuri, generate nu doar de contaminarea dintre parodie şi pastişă; ea apare în volumul de debut, *Singur printre poeţi*, subintitulat *Parodii*;

– parodierea limbajului mizează pe structura mai mult sau mai puţin fixă pe care orice limbaj o presupune, actul artistic devine astfel o joacă cu multiplele posibilităţi combinatorii ale limbajului comun (*comun* nu valoric, ci ca indice de răspândire) şi o eternă persiflare a aşteptărilor cititorului;

– parodierea literaturii are ca ţintă diferite modele literare ce tind să devină prototip pentru redarea unui anumit tip de realităţi istorice sau sociale; se leagă de concepte-cheie ale esteticii lui Marin Sorescu: anti-poezia, anti-teatrul şi formează partea cea mai consistentă a dezvoltării în cheie parodică a creaţiei soresciene. Ea apare în poeziile din volumele *La Lilieci*, *Descîntoteca*, *Tuşiţi* şi din piesele de teatru *A treia ţeapă*, *Răceala*;

– parodierea existenţei face referire la modul în care activităţile zilnice sunt supuse relativizării şi deturnate de la menirea lor; parodia nu este doar literară, ci devine culturală; ilustrative în acest sens sunt numeroase poezii din *Poeme*, *Descîntoteca*, *Tuşiţi* sau *Tinereţea lui Don Quijote*, ci şi piese dramatice precum *Luptătorul pe două fronturi* sau *Lupoaica mea*, unde comicul alunecă decisiv spre gravitate;

– ultimul nivel, evident mai ales în romanul *Viziunea vizuinii* şi în piesa *Vărul Shakespeare*, stă sub semnul unei derutante anihilări a graniţei dintre tonul parodistului şi cel parodiat, dintre parodie şi auto-parodie.

***

Specificul parodiei soresciene e dat de intruziunea subtilă a ironiei, ca adjuvant *sine qua non*. Amestecul acestora generând viziunea originală asupra literaturii şi lumii, o viziune profund umoristică. Delicatul amestec de *umor*, *ironie* şi *parodie* e surprins de Gabriel Dimisianu care, încă din 1964, remarca: „*Marin Sorescu e un umorist care obţine efecte comice afişând seriozitatea, ascunzându-şi intenţiile ironice sub masca gravă cu care abordează subiectele. E tehnica cea mai propice parodiei, unde ironia rămâne subînţeleasă, autorul pretextând cu modestie simulată că nu face altceva decât să... imite*”[208]. Contemplând spectacolul lumii, Sorescu surâde cu siguranţa celui care a intuit alte legi ce ar putea guverna acest univers; astfel încât, corupt de demonul omnipotenţei, demiurgul Sorescu dă o replică literară universului, mimând actul creaţiei serioase, oficiale. Profund credincios vocaţiei sale de a revela lumii o altă lume, Sorescu coboară spre îmbinările primare ale limbajului pentru a demonstra, tocmai prin demontarea lor, relativitatea setului de legi (literare sau nu) ce guvernează lumea. Acest demers e făcut cu ajutorul ironiei, ea căpătând valoarea inegalabilă a detaşării de universul descompus şi studiat în părţile constitutive. Dacă iniţial ironia este un mijloc de defulare într-un context inhibant, eul asumându-şi astfel lumea printr-un act de rebeliune spirituală verbalizată, treptat, înaintând cronologic în cărţile sale, ea devine un principiu constitutiv al viziunii asupra lumii. Cu privirea ironică aţintită asupra lumii, Sorescu oferă acesteia reversul (nu întotdeauna comic!) pe care parodia îl generează. Rezultatul contopirii lor e umoristic pentru că, deşi se foloseşte de aceste mijloace ale detaşării, noul univers sorescian e profund îndatorat lumii ce l-a generat; şi nu doar pentru că îşi afirmă existenţa prin raportare, ci pentru că se complace în starea de necesar apendice. Şi face

acest lucru cu adecvata înţelegere a necesităţii co-existenţei modelului cu replica, tocmai prin sugestia complexităţii lumii. Vorbind despre specificul lumii lui Sorescu, Maria Vodă Căpuşan recunoştea „*complementaritatea drept relaţie fundamentală în acest univers*”[209]. În măsura în care e relaţionată cu parodia, ironia soresciană nu e înverşunată, ea nu provine din conştientizarea sciziunii dintre eu şi lume, ci din scindarea inerentă lumii. Aceste trăsături ale ironiei sunt valabile în măsura în care ea intră în relaţie cu parodia, căci atributele ironiei în piese de teatru ca *Matca* sau *Iona* sunt fundamental diferite.

Rezultanta umoristică a parodiei soresciene e şi un mijloc de comunicare cu lumea. Referindu-se la textele din volumul *Descîntoteca*, Gheorghe Grigurcu precizează: „*Intenţia umoristică funcţionează fără încetare, preluând o funcţie metaforică*”[210]. Hugo Friedrich vorbise deja despre treptata degradare a metaforei în lirica modernă. Sorescu înlocuieşte apropierea indirectă de lume – căci metafora, aruncându-şi vălurile asupra lumii, întotdeauna creează o realitate nouă, suprapusă mundanului – cu o comunicare autentică, pe care atitudinea umoristică o presupune.

***

Că parodia nu este la Marin Sorescu o găselniţă a criticii, lipită mai mult sau mai puţin abuziv de textele sale, o demonstrează opţiunea poetului, ce-şi face intrarea pe scena literaturii cu un volum de parodii, orgolios intitulat *Singur printre poeţi*. Acest titlu sugerează chiar de la începutul creaţiei soresciene singularitatea viziunii sale, proiectată pe fundalul literaturii române din acel moment, cartea constituindu-se într-o autentică parodiere a autorilor. Apărut în 1964, cu un *Cuvînt înainte* semnat de Marcel Breslaşu, sus-amintitul volum conţine texte din perioada studenţiei, multe dintre ele apărute în presa literară a anului 1963. Fusese

semnalat pozitiv de Călinescu, o mare încurajare în formulă. Mai importantă decât valoarea literară a acestui volum (mulţi critici reproşându-i tocmai stângăciile formale şi mecanismul parodic ce funcţionează de multe ori în gol), pare a fi valoarea culturală, contribuind la dezmorţirea mentalităţii epocii. Afişate la gazeta de perete la Universitatea din Iaşi, textele lui Sorescu s-au bucurat de un real succes, înscriindu-se perfect în mişcarea de schimbare a climatului cultural de la începutul anilor ’60. Era perioada mult aşteptatei deschideri după dogmatismul încă activ al epocii proletcultiste, iar această eliberare nu putea lua în literatură decât forma adecvată a parodiei. De acest lucru este conştient şi poetul, care, într-un interviu, precizează: „*Parodiile au început să fie copiate, multiplicate şi răspândite în lumea universitară. Eu mi-am dat seama că era vorba de un oftat colectiv, de un moment de respiraţie. Un oftat de uşurare faţă de schemele unui anume mod de a scrie. Temele se trezeau, dintr-o dată incriminate şi produceau râsul*”[211]. Sorescu dezvăluie aici o intuiţie extraordinară, referindu-se la raportul ce se stabileşte între parodist şi fundalul receptării umane pe care el îşi proiectează gestul de răzvrătire. Parodia pare să fie apanajul anumitor momente din evoluţia literaturii şi parodistul cu vocaţie simte când climatul general e propice pentru o schimbare făcută cu armele acestui gen de literatură. Făcut prea devreme, demersul parodic e receptat ca depreciere rău-intenţionată a unei construcţii ne-consolidate încă; făcut prea târziu, el stă sub semnul inutilităţii, evoluţia literară găsind alte mijloace de depăşire a momentului mort. Sunt vremuri care îşi aşteaptă scriitorul. Sorescu a apărut cu necesitate, ca formulă poetică venită la întâlnire cu o literatură care asculta de o ideologie opresivă. Sfidând această subordonare, Sorescu o învinge prin parodie.

O prezentare detaliată a climatului artistic în care apare volumul lui Sorescu realizează Maria-Ana Tupan în lucrarea menţionată. Timidele încercări de deschidere spre spaţiul occidental din cea de-a doua jumătate a anului 1963 anunţă relansarea literaturii autentice după mediocrele creaţii ale realismului socialist. De fapt, literatura autentică şi cea pentru mase continuă să co-existe, nu în armonie, ci şi canându-se reciproc. Ilustrative în acest sens sunt articolele pe care le scrie Sorescu în presa literară a vremii şi care preced textele din volumul din debut. Maria-Ana Tupan, analizând aceste proze satirice ale lui Sorescu, descoperă în ele ideile estetice care nu numai că se vor materializa ulterior în poeziile din primul volum, ci vor deveni o constantă a scrisului sorescian, indiferent dacă e vorba de poezie, proză, dramaturgie sau critică literară: „*Cronicile lui Marin Sorescu încep într-un mod cât se poate de convenţional, pentru a se răsuci brusc într-o corozivă ironie; el pare să proiecteze iniţial opera comentată în ceea ce păruse pînă atunci a fi normalitate numai pentru a o deconstrui în chiar focarul criticii oficiale*”[212]. E şi un pervers, dar necesar joc de contestare a limitărilor ideologice impuse de regim. Sorescu răspunde sistemului politic prin ironie, fiind vizate două niveluri ale receptării (două categorii de lectori, grupaţi după criteriul gradului de inteligenţă). Înainte de a fi o soluţie literară, pentru spiritul rafinat al lui Sorescu, ironia e o formulă polemică de salvare. Şi ne putem întoarce la valenţele eliberatoare ale râsului, perfect adecvate momentului relansărilor spirituale. Pornind de la premisa că „*sentimentul comicului se bazează pe o falie antitetică separând raţionalul de iraţional*”[213], mişcarea lui Sorescu are aparenţa i-raţionalităţii, tocmai pentru a demonstra nu raţionalitatea, ci lipsa de raţiune a contextului social-politic.

Acest volum de parodii programatice cu care debutează Marin Sorescu trădează în tânărul poet o conştiinţă critică lucidă, dublată de un orgolios joc prin literatură. Anticipând dezvoltarea ulterioară a operei lui Sorescu, acest prin volum nu poate decât să ne uimească prin caracterul lui de platformă-program, scris de un tânăr pentru care succesul nu este decât o chestiune de timp. Lucrul e cu atât mai curios cu cât, de obicei, scriitorii îşi permit să parodieze pe alţii doar atunci când valoarea proprie le este recunoscută (şi de aici încrederea pe care o au cititorii în discernământul critic al parodiştilor), când acţiunea lor, mai mult amicală, nu poate fi acuzată că ar sta sub semnul denigrării invidioase. Demersului sorescian i se dă o explicaţie temperamentală în amicalul *Cuvânt înainte* semnat de Marcel Breslaşu la ediţia din 1964 a volumului *Singur printre poeţi*: „(Marin Sorescu) *este per tu cu toată lumea, de-a valma clasici şi moderni, nu are nimica «sfânt» şi dărâmă – cu praştia şi cu bobârnacul – falşii idoli ca şi pe cei adevăraţi ...*”[214]. Şi acest citat e edificator în a sugera cauzele gestului sorescian: parodiile sale nu vizează doar non-valoarea, ci şi valoarea ce tinde să se instaureze ca model unic. În faţa examenului critic al parodistului, textele beneficiază (cel puţin teoretic) de o egalitate absolută iar demersul său ia în discuţie, totuşi, condiţia literaturii. Rolul lirismului cultivat de Sorescu e important în epocă pentru că oferă o variantă estetică de reiterare a lirismului interbelic, dar şi pentru că prevesteşte mişcarea literară a scriitorilor generaţiei ’80. Dacă aceste constatări nu sunt evidente doar în textele din primul volum, ele vor fi ulterior confirmate de celelalte cărţi ale lui Sorescu.

Bine primit de critică şi de public, volumul *Singur printre poeţi* îl afirmă deja pe autor ca un nume de prim-plan al literelor româneşti. Debutul pe care Sorescu şi-l face sub semnul definitoriu al

parodiei îi face pe unii critici, e cazul lui Al. Piru, să-l explice prin influenţa mediului ieşean, încă dominat de figura fantezist-creatoare a lui Topîrceanu. Din nou, intuiţia excepţională a criticului G. Călinescu se face simţită, eticheta pusă de acesta („*o capacitate excepţională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile şi latura imensă a temelor comune*”[215]) fiind aproape o recunoaştere a parodiei, definită ca *tratare a unui subiect vulgar într-un stil nobil*, deşi, la Sorescu, nu stilul, ci actualizarea poetică respiră nobleţe spirituală. La această catalogare aderă autorul însuşi care, într-un interviu din 1972, declara: „*Cred că elementul cel mai valoros al poeziei mele este că ridică banalitatea vieţii cotidiene la nivel de artă...*”[216]. Volumul din 1964 cuprindea următoarele secţiuni: *Parnas feminin*, *În grădina maestrului*, *Supliment de consacrare*, *Acorduri disparate*, *Clasici universali la noi acasă* şi *Parodii de! încurajare*, la care, în ediţia a doua, s-au adăugat *Postume* şi *Meridiane*. Astfel conceput, volumul ia ca model autori contemporani poetului (Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Dumitru Radu Popescu, Nina Cassian etc…), scriitori consacraţi ai literaturii române (Tudor Arghezi, Alexandru Macedonski) dar şi numele clasice ale literaturii universale (La Fontaine, Charles Baudelaire, François Villon, Serghei Esenin, Pablo Neruda), în acest ultim caz, Sorescu mizând pe traducerea lor în limba română.

Reducerea operei doar la dimensiunea parodiei, asta întâmplându-se după ce-i apăruse şi volumul de *Poeme*, văzut de critici doar ca o continuare a textelor parodice din primul volum, l-a făcut pe Sorescu să se explice în prefaţa *Unde rămăsesem?* ce însoţea ediţia a doua a volumului *Singur printre poeţi*, apărut la Junimea, în 1972. Lărgind considerabil sfera fenomenului parodic, Sorescu precizează: „*Parodie face copilul mic, atunci cînd o îngână pe maică-sa, parodie face şi trupa de*

soldaţi osteniţi care la comanda răguşită a căprarului răspunde ‹‹ăăă››. Copilul o face din dragoste, soldatul din…spirit de sacrificiu şi gama parodică e însăşi viaţa, în ce are mai bun”.[217] Dacă atitudinea fundamentală cu care parodiază Marin Sorescu e cea a copilului sau cea a trupei de soldaţi, e greu de spus, dar mai sigur e că le îmbină pe amândouă. Iar acest lucru nu trădează inconsecvenţa, ci doar apropierea de model cu mijloacele parodiei sau ale pastişei. Oricum ar fi, el îngână umoristic. La neîntemeiatele acuze că ia arta în răspăr, Sorescu face distincţie între a lua în deriziune anumiţi autori şi a submina condiţia artei: „*Nu am intenţionat şi nu m-am obosit niciodată să fac lumea să râdă. Cu atât mai puţin am căutat să stârnesc râsul pe seama poeziei.*”[218] Astfel, parodia pentru Marin Sorescu e mai mult adoptarea unei necesare poziţii critice decât demers cu intenţie comică.

În analiza textelor din volumul *Singur printre poeţi*, criticii (Mircea Anghelescu, Ştefan Ion Ghilimescu) au oscilat între a le considera parodii şi a le privi drept pastişe. În articolul publicat în „România liberă”, din 1964, Mircea Anghelescu numeşte textele *parodii*, dar vorbeşte tocmai despre „*pelerinajul respectuos la izvoarele operei maestrului*”[219], menţinând ambiguitatea parodie-pastişă. Aceasta e întreţinută şi de dificultatea identificării contribuţiei textului ţintă în textul final sorescian; mai mult decât de „*uitarea în model*”, Sorescu se foloseşte de textul ţintă spre a insera propriul demers liric. La menţinerea confuziei parodie-pastişă contribuie şi dificultatea în a stabili o atitudine standard a parodistului faţă de textul ţintă, căci ea poate evolua de la cea cu tentă umoristico-admirativă la cea care stă sub semnul sarcasmului. De aceea, e dificil să trasezi graniţa dintre parodie şi pastişă, mai ales când avem de-a face cu cel de-al doilea tip de pastişă, după definiţia din *A Dictionary of Modern Critical*

Terms, editat de Roger Fowler. La definiţia dată pastişei sunt identificate două tipuri de pastişă; în vreme ce primul păstrează, în mare, maniera autorului pastişizat, astfel încât rezultă „*a new whole which has a superficial coherence and order*”[220], cel de-al doilea tip de pastişă, pe care o putem numi *pastişa satirică*, „*is not reverential and appreciative, but disrespectful and sometimes deflationary*”[221]; totuşi, ea poate fi diferenţiată de parodie căci, „*whereas the parodist need only allude to his original intermitently, the writer of pastiches industriously recreates it…*”[222]. În articolul *Pastişele şi parodiile lui Marin Sorescu*, Ştefan Ion Ghilimescu, urmând interpretările tradiţionale, consideră că Marin Sorescu „îşi face mâna” cu aceste pastişe, în buna tradiţie a altor scriitori (Flaubert, Proust, Tolstoi) care ar fi exersat astfel. Totuşi, dacă ar fi să cumulăm doar temperamentul lui Sorescu şi titlul pe care autorul îl dă volumului, se observă că parodia şi nu pastişa pare a fi locul prielnic de manifestare. Încercând să ne convingă de faptul că, în ciclul *În grădina maestrului*, Sorescu „*execută două pastişări aproape perfecte după poezia lui Tudor Arghezi*”[223], referindu-se la poeziile *Ion şi ai lui* şi *Mâhniri*, Ghilimescu reţine fidelitatea lui Sorescu faţă de modelul arghezian: „*surprinde şi afirmă (s. a.) alături gesticulaţia specific arghezian din poezia de criză sufletească; mimarea modelului fixând aproape întregul arsenal de mijloace, strategii şi subtilităţi, începând cu dramatica mecanică a scindării eului între credinţă şi tăgadă şi sfârşind cu particularitatea sintaxei şi a limbajului de sorginte cărturărească, veche monahală…*”[224]. Toate cele afirmate mai sus sunt adevărate, dar ele se dizolvă spre sfârşitul poeziei, unde diaconul Iakint cedează complet tentaţiei diavoleşti, iar Sorescu contaminează dumnezeirea de umana

curiozitate, dându-i o imagine improprie, subminând întregul eşafodaj anterior construit:

„*Se roagă către cer, cucernic,*
Să-l izbăvească pe nemernic,
Deodată-şi întrerupse ruga,
Şi în chilie fuga fuga…

Iar Dumnezeu, cam pe la patru,
Ce e mereu cu ochii-n patru,
Pândind păcatele femeii,
O a văzut prin borta cheii."

Dacă ar fi să raportăm ceea ce face Marin Sorescu în această poezie la definiţiile pe care le prezentam anterior pentru pastişă şi parodie, putem observa că poetul debutează pastişând spre a sfârşi parodiind. Exerciţiul e logic, ţinând cont de faptul că parodierea unui text are ca etapă intermediară apropierea parodistului de textul ţintă, apropiere ce ar putea fi făcută cu uneltele pastişei, dar aspirând spre parodie. Chiar de la acest prim volum, Sorescu nu se poate abţine să nu se joace cu aşteptările cititorului, să nu-şi „bage coada" un pic în atmosfera mult prea fidelă textului model. Acest neastâmpăr sorescian va deveni o marcă inconfundabilă a scrisului său, iar dorinţa permanentă de a uimi va presupune o nesecată detaşare de tradiţie.

Dacă în cazul numelor mari ale literaturii române şi universale recunoaşterea textului ţintă se face cu uşurinţă, nu acelaşi lucru se întâmplă în cazul autorilor contemporani parodistului. Parodia tradiţională era foarte atentă în selectarea textului ţintă; tocmai pentru a-i fi uşor recunoscută intenţia parodică, ea îşi selecta un model răspândit. Concentrându-se pe autori fără stil şi tematică uşor recognoscibile (Ion Crînguleanu, Toma George Maiorescu), parodistul Sorescu riscă enorm, pentru că parodia sa nu respectă regulile esenţiale ale genului: nu e demers critic eficient şi nu realizează conspiraţia cu cititorul împotriva sechelelor textului-ţintă. În acelaşi timp, se poate ca Sorescu

să nu fie aşa inocent cum îl consideram anterior, căci eşecul demersului său poate fi şi unul programat, tocmai pentru a demonstra ineficienţa nu doar a textului-ţintă, ci şi a complementului parodic. Acest lucru s-ar explica prin (post)modernitatea viziunii asupra literaturii, unde totul e amendabil, chiar şi parodia.

Parodierea operei sau a discursului unui autor este de multe ori pretext pentru satirizarea unor realităţilor politice, tocmai pentru că, în majoritatea cazurilor, literatura era oglinda realităţilor sociale. De aceea, nu suntem de acord cu imaginea (totuşi foarte tentantă) a unui Sorescu deconstructivist, pe care o propune Ana Maria Tupan în lucrarea *Marin Sorescu şi deconstructivismul*: „*Marin Sorescu se îndepărtează radical de predecesorul său cel mai cunoscut, George Topîrceanu, anticipînd o scriitură intertextuală şi deconstructivistă care la vremea respectivă nu exista nici ca proiect al filosofilor limbajului*”[225]. Marin Sorescu e prea înverşunat, tuşeurile satirice sunt mult prea accentuate spre a fi credibil ca deconstructivist. Iar în scrierile ulterioare, Sorescu inovează în prea multe compartimente literare pentru a recunoaşte la el oboseala postmodernă a trăirii în canoanele culturii. Nu poţi deconstrui non-valoarea, cum face Marin Sorescu în primul volum, încercând să o înlocuieşti cu trăsăturile valorii autentice. Că gestul parodic al lui Sorescu e îndreptat împotriva inflaţiei de literatură reiese şi din *moto*-ul din Caragiale ce însoţeşte ediţia a doua a volumului: „*Cel mai greu lucru pentru un român care ştie citi e să nu scrie*”. Cultivarea parodiei la Sorescu ar putea fi generată şi de răsturnarea valorilor autentice, lucru întâmplat mai ales în anii ’50. Nu doar ferment al schimbărilor culturale, cum precizam anterior, ci şi rezultat al schimbărilor politice.

Conexiunea social-literar este susţinută şi de parodierea discursului critic; însoţind texte ce parodiază operele lui Nichita Stănescu, ale lui Aurel Gurghianu, ale lui Ilie Constantin şi pe cele ale Mioarei Cremene, parodia discursului critic vizează interpretările limitative, ancorate în realităţile sociale: „*Prima strofă cuprinde, în numai patru versuri, următoarele ansambluri arhitectonice (aluziile sunt de altfel foarte transparente): cele două blocuri turn din Bucureşti (Versul: Unul, două), trei din marile palate ridicate anul trecut la Cluj (Versul: Unul, două, trei), precum şi blocurile P din Galaţi, care se situează mai presus decât grandoarea rece a celor patru lei din faimoasa grădină Copou din Iaşi (Au îngenuncheat zamfirul celor patru lei)*”. Limbaj de lemn în care analiza unei opere literare devine prilej de enumerare (căci *enumeraţia* e un *procedeu stilistic cu reale posibilităţi de cuprindere a vieţii complexe*, ne informează ironic Sorescu) a înaltelor realizări socialiste. Gratuitatea actului estetic (literar şi critic) se pierde, spre a fi înlocuită cu centrarea pe axa ideologică. Parodia soresciană îşi mută accentul de pe carenţele creaţie pe cele ale receptării. Selecţia de mostre din critica literară a vremii ar conţine şi o altă explicaţie pentru opţiunea lui Sorescu de a debuta cu parodii. El este un fel de Grummer care restituie modificat tot ceea ce a „mistuit” din literatura „înghiţită”. El ia fragmente de modele spre a construi un nou sens. Susan Sontag, în cunoscutele studii din *Împotriva interpretării*, observa că, pentru a evita interpretarea, arta devine parodie. Fuga lui Sorescu de o limitativă interpretare are o explicaţie mai degrabă ideologică (amintindu-ne de mostrele de limbaj critic pe care le discută), decât estetică, cum se întâmpla în spaţiul occidental. Un tip cu totul diferit de discurs critic practică Marin Sorescu în cronicile literare din *Uşor cu pianul pe scări*. Lejeritatea formulărilor nu trebuie să ne inducă în

eroare, căci nimic nu e mai greu de dovedit decât spontaneitatea. Obiceiul lui Sorescu de a lua la puricat tagma scriitoricească, ce l-a făcut celebru ca scriitor, se păstrează şi în acest volum de critică literară: râsul lui Şerban Cioculescu este „*de coţofană din Severin, care mănâncă ouăle proaspete ale găinilor din trei judeţe şi două ţări*", trăsăturile suprarealismului sunt gândite în termenii curentului propriu-zis: „*becurile suprarealismului nu se înşurubează în patroni, ci direct în nara calului-putere*", iar criticului Gheorghe Grigurcu i se permite în continuare să *grigurguie*. Alteori, discursul critic sorescian se compune, într-o manieră vădit intertextuală, din particularităţile autorului descris: „*arsă de sete, caravana poeziei macedonskiene continuă să caute absolutul*".

Limbajul familiar, de o candoare copilărească, sub care se ascund marile dileme ale vieţii – ce va deveni o constantă a scrisului lui Sorescu – e evident în poeziile ciclului *Parnas feminin*, ce parodiază simplitatea extremă a poeziei Mariei Banuş, a Ninei Cassian şi a celei scrise de Veronica Porumbacu. Unii critici afirmă că inocenţa nu este autentică, ea este mimată tocmai spre a evidenţia punctele slabe ale creaţiilor parodiate. Astfel, Mircea Anghelescu, în articolul menţionat, afirmă că Sorescu nu parodiază creaţiile în sine, ci „*felul în care le-ar putea înţelege un cititor întâmplător de poezie*"[226]. Este, deci, o ipostază studiată. Mimând importanţa nesemnificativului, Sorescu scoate la iveală discrepanţa enormă dintre micimea subiectului şi semnificaţiile majore cu care autorul sau critica îl împodobesc.

Dacă ar fi să păstrăm titulatura pe care autorul o dă volumului, putem afirma că avem de-a face cu un volum de parodii, dar *para* înţeles nu doar ca *împotriva*, ci şi *alături de*. Căci asta face Sorescu în acest volum: deşi încep ca demers parodic

împotriva celor care au dat pe alături de brazda literaturii, textele din *Singur printre poeţi* trădează un Sorescu ce se descoperă congener cu toţi autorii; mai mult decât distanţare comică de alţi autori, parodia e intertextualitate, textele *parodiilor* soresciene lăsându-se traversate de alte texte.

***

Înverşunarea sorescianã împotriva oricărei structuri fixe, fie ea şi cea necesară comunicării, nu poate fi încadrată în revolta de tip avangardist împotriva tiraniei raţionalului, ci este o formă de a relativiza unitatea şi, de aici, unicitatea construcţiei. Nu sfidare a logicii, ci *fofilare* jucăuşă printre creaţiile verbale deja existente. Fiind joacă prin textele lui şi ale altora sau prin existenţă, parodia e la Marin Sorescu şi joacă printre cuvinte. Un fel de *de-a v-aţi vaţelea* prin limba română, un joc în care Sorescu are ca partener cititorul, aşezat cuminte în colţ şi uimit cum Sorescu jonglează cu cuvintele: le întinde atât de mult, le amestecă şi le recombină până când limbajul, cunoscut şi stăpânit bine până mai ieri, iese întors pe dos. Sorescu îşi permite această manevră tocmai pentru că a intuit separarea dintre semnificant şi semnificat, cum ne precizează în poezia *Iată…*, din volumul *Moartea ceasului*: „*Iată, lucrurile/ Sînt tăiate în două,/ De-o parte ele,/ De-o parte numele lor./ E un loc vast între ele,/ Loc de alergătură,/ De viaţă*”. Pe acest loc rămas gol va insera Sorescu prelucrările sale parodice, el însuşi asumându-şi postura unui scriitor în palimpsest:

„*Nu simţi câteodată, poate în vis,*
Poate lângă vis,
Că peste fruntea ta
Se suprapun alte gânduri,
Peste mâinile tale
Alte mâini?”

Nesusţinut de parodierea limbajului, orice alt demers parodic mai complex ar fi superficial; în acest moment, parodia e inventivitate verbală. Această atitudine, ce ar părea lipsă de respect faţă de materialul muncii, trădează de fapt imaginea unui Sorescu dominat de *conştiinţa convenţionalului* (Ion Pop). Iar acest tip de conştiinţă va determina specificul raportării parodice soresciene la tot ce e exterior eului. Dacă pentru Quintilian parodia exista în momentul în care unui vers cunoscut i se schimba un cuvânt sau mai multe, la Sorescu viaţa cu formulele ei zilnice ia locul literaturii, în aşa fel încât parodia există în momentul în care unei situaţii arhicunoscute i se relevă faţa nebănuită.

Debutînd sub semnul prozaicului, multe din versurile soresciene îşi proclamă subit lirismul autentic şi de o fină substanţă, chiar în momentul în care autorul inserează parodia într-o construcţie comună şi rigidă: „*Cum poate ţine de cald un cuvânt*” (*Dimpotrivă*), „*Ţi-am rămas dator o stare de spirit*” (*În acest spaţiu infinit*), „*Mie mi s-a omorât timpul,/ Onorată instanţă*” (*Pricina*), „*Când am insomnie,/ Seara înainte de culcare,/ Iau un atlas istoric/ Cu puţină apă*” (*Istorioterapie*). Alteori, cum se întâmplă în acest dialog à la Urmuz, efectul comic este cel care primează:

„*MAHOMED: ...Ce număr purta Darius la oaste?*

LOCOTENENTUL: În ce vreţi: în suliţi, ca atunci, ori în şchioape, ca azi?”

Avem de-a face cu re-înzestrarea poetică a limbajului comun, realizată tocmai prin prezenţa simultană a două planuri în interiorul limbajului poetic. Structura pe care o observau formaliştii ruşi când vorbeau despre discrepanţa necesară între planul operei şi planul parodiat e evidentă şi în construcţiile cu care am exemplificat anterior parodierea limbajului. Absenţa continuităţii logice

ce generează înşelarea aşteptărilor cititorului demonstrează că avem de-a face cu *parodie* şi nu cu *stilizare*. Dar această violentare permanentă a normelor limbii tinde să devină scop în sine, fără finalitate estetică; aşa se şi explică acuzele multor critici că Sorescu se repetă până la saturaţie, că invenţia verbală nu e susţinută de idee poetică.

Parodierea limbajului nu e generată doar de dislocarea prin subminare a construcţiilor fixe, ci şi de jonglarea cu diferite registre ale limbii; astfel, mostre de vorbire populară co-există cu definiţii ştiinţifice, amestec făcut cu conştiinţa necesităţii fracturării coerenţei stilistice, pentru că şi lumea, şi textul şi-au pierdut continuitatea şi armonia. Divorţul semnificantului de semnificat îl regăsim şi în relaţia dintre stil şi temă. Unitatea armonioasă nu mai poate fi construită decât din fragmente disparate, fiecare purtând povestea unui întreg de altădată. Personajele nu mai sunt cele care-şi domină şi ordonează discursul, ci sunt biete prizoniere ale propriilor vorbe; sugestiv în acest sens e discursul lui Radu, din piesa *Răceala*:

„*Prietenii ţi-i faci tu, fraţii îţi vin de-a gata. Prietenii ţi-i alegi…E şi un proverb: «frate, frate, dar brânza e pe bani». Brânza de Brăila e foarte bună, dar Ţepeş care o păzeşte e un câine… Brânză bună în burduf de câine… O să-i spargem noi burdihanul, pentru că… s-a creat precedentul…*”[227]. Nu sensul interesează, ci înlănţuirea cuvintelor în calitatea lor de constituienţi auditivi, o formă sonoră trăgând după sine alta, dincolo de referenţii lor, încât limbajul devine spectacol în sine. Personajele sunt subordonate limbajului, construcţii deja existente în limbă îşi caută cu îndărătnicie o porta-voce; găsită calea spre afară, vorbele dau buzna, spre disperarea personajelor şi amuzamentul cititorilor. Personajele s-au contaminat de această boală de la autorul ficţionalizat, căci el însuşi îşi trădează inconsistenţa ontologică prin vorbăria excesivă.

***

Partea cea mai substanţială a parodiei la Sorescu e reprezentată de parodierea literaturii. Primul volum din ciclul *La Lilieci* a fost cel care a orientat în mod definitiv atenţia criticilor asupra acestui aspect al parodiei soresciene, deşi texte din *Poeme*, *Tuşiţi* şi din *Tinereţea lui Don Quijote* anunţau acest lucru. Referindu-se la meritele volumului *Singur printre poeţi*, Ion Pop preciza: „*Un poet al cărui prim univers este un univers de fapt derivat, imaginar şi deci convenţional, îşi va construi mereu edificiile cu sentimentul că temeliile lor urcă pe ruine, ori în cel mai bun caz, că nu este el primul arhitect al unui haos ce-i aştepta spiritul ordonator*”[228]. Iar dacă Shakespeare se născuse înaintea sa şi dăduse deja formă pământului şi sentimentelor, lui Sorescu nu-i rămâne decât să se considere vărul marelui brit şi să devină critic, dar unul ce-şi contopeşte aridul demers critic în trăirea autentică a creaţiei. E răzbunarea succesorului ce dinamitează prin înglobare valorile moştenite, tocmai pentru a fi sigur că propriile creaţii vor fi lesne recunoscute.

Multiplele registre pe care se mişcă Sorescu îi permit să aibă un dialog polemic cu tot ceea ce reprezintă tradiţie literară în materie de poezie erotică, poezie rurală, cea cu tentă filozofică, dar şi în materie de dramaturgie istorică sau critică literară. Poate definiţia cea mai exact-cuprinzătoare despre volumul *Descîntoteca*, volum cu care Sorescu râvneşte la panteonul poeţilor iubirii, este cea a lui Eugen Simion: „*Erosul merge, în poezia lui Sorescu, pe calul răpciugos al limbajului comun. Trece uşor de la sugestia unui sentiment la reflecţia asupra aceluiaşi sentiment, altfel zis, de la poezia de dragoste la poezia despre dragoste* (s.n.)”[229]. Refuzând exhibarea sentimentelor, erotica sorescianã devine excesivă vorbărie, căci alienarea individului în lume se

trădează şi în raportul cu sentimentele sale. Învăluirea îndrăgostiţilor în cuvinte suave şi stări inefabile e înlocuită de intervenţia ne-romantică a ostentativului în gestică şi vorbire; eroii nu îşi mărturisesc, ci îşi declamă dragostea. Şi fac asta nu doar pe fundalul unei tradiţii a poeziei erotice ce o formează alţii, ci Sorescu se include şi pe sine însuşi printre modele:

„*Mai exista poezie cât de cât,*

Abia inventase Sorescu descântoteca,

Iar tinerii ştiau să se iubească al naibii de frumos".

Puritatea iubirii şi a iubitei alunecă pe nesimţite spre obsesia… dereticatului (*Puritatea*), încordarea amoroasă îi pregăteşte pe cei doi pentru o stare războinică (*Războinici*), iar feminitatea ce inundă spaţiul are o explicaţie… logică: „*Şi cineva a dat drumul la lună/ Peste tine cu cer cu tot,/ A rupt gardul de la capătul pământului*" (*Luna*). Boala de care suferă eroul liric din poeziile de dragoste ale lui Sorescu este cea pe care o descrie U. Eco, în *Marginalii* la *Numele trandafirului*, vorbind despre condiţia postmodernistă: incapabil de a mai face o declaraţie de dragoste nouă, pentru că ştie că totul s-a spus deja, îndrăgostitul îşi mărturiseşte iubirea citând ce deja s-a afirmat. În asta constă tragismul condiţiei unui creator ce a preferat să debuteze cu un volum de parodii, asumându-şi de la început rolul repetitorului; dar spre a nu fi vană strigare în deşert a cuvîntului dintîi, Sorescu a preferat să falseze, din acest *cântat pe alături* născându-se o artă originală.

Sugestivă pentru modul în care tratează Sorescu iubirea e şi prelucrarea parodică a mitului lui Don Juan. Cele două creaţii în versuri, *Don Juan* (*După ce le-a mâncat tone de ruj*) din volumul *Tuşiţi* şi *Don Juan* (*Când o dragoste*) din volumul *Astfel* tocmai pe jocul *literatură-dragoste* sînt axate. Pîndit de pericolul trăirii imediate, căci femeile „*Îşi fac buzele/ Cu şoricioaică,/ Pun şoricioaică în*

păr, / Pe umerii albi, în ochi, pe gânduri,/ Pe sâni,/ Şi aşteaptă", Don Juan s-a făcut „*şoarece de bibliotecă*". Optând pentru trăirea mediată, pentru surogatul cultural, Don Juan e salvat, în vreme ce inocenţii soţi, mizând pe apropierea directă, sunt sortiţi pieirii. Poezia pare într-adevăr a fi un manifest al tipului de erotică pe care Sorescu îl cultivă. Dacă în prima poezie dragostea e înlocuită de literatură, în cea din volumul *Astfel* literatura şi dragostea necesită prealabile pregătiri:

„*Cînd o dragoste*
La care lucram mai demult
Mi-a reuşit,
Atunci o trec pe curat,
Pe inima altei femei".

De reuşita primei iubiri, îndelung pregătită, profită, ca experienţă, cea de-a doua dragoste. La fel, în cizelarea poeziei, experienţa dintâi o pregăteşte pe cea de a doua.

Dar Sorescu nu a tratat mitul lui Don Juan doar în poezie, ci şi în proză; Nucu Constantiniu, personajul din *Trei dinţi din faţă*, e considerat de Mihaela Andreescu „*un Don Juan parodic*"[230]. Într-o manieră evident teatrală, personajul se defineşte astfel: „*Sunt, până la un punct, o victimă a eternului feminin, făcu Constantiniu pe martirul. […] îmi place să-i ofer o floare unei tipe, să-i spun o vorbă cu două-trei subînţelesuri şi aştept pînă când îşi alege un subînţeles…*". Constantiniu e un cuceritor de joasă speţă şi, într-o lume a bărbaţilor spiritualizaţi în iubire (Tudor, Val, Adrian), el este singurul căruia femeile (Diana, Olga) îi cedează, deşi o fac (sau poate, tocmai de aceea) în mod întâmplător.

Criticii au vorbit despre *anti-lirismul* poeziilor lui Sorescu şi asta pentru că întregul eşafodaj retorico-stilistic ce constituia apanajul lirismului e înlocuit la Sorescu de comunicarea directă. În ceea ce priveşte poezia, parodia lui Marin Sorescu se îndreaptă împotriva retorismului şi a încărcăturii

stilistice (împotriva poeziei *comode*, *parfumate*, cum o numeşte Cristian Livescu), elemente ce constituiau tradiţia literară interbelică românească, dar care reînviaseră şi printre contemporanii poetului. E sugestiv în acest sens şi ciclul *La Lilieci*, căruia aproape că i s-a negat lirismul, fiind considerat, tocmai datorită comunicării directe, un volum de mici scenete. Această de-sacralizare a lirismului de tip înalt a fost favorizată şi de renunţarea poetului la morga eternului neînţeles; şi pentru a fi mai credibil, a luat lectorul martor la demersul său poetic. În acest sens, Nicolae Ciobanu precizează: „*Adevăraţi fraţi siamezi, autor şi cititor, în poezia lui Marin Sorescu, nu obosesc niciodată în jocul lor grotesc-tragic, sentimental şi demitizant, reconfortant şi avertizant prin luciditatea lui*”[231]. Autorul are nevoie de cititor ca martor în procesul său artistic, tocmai pentru că acesta vine cu o zestre culturală fără de care actul novator (de cele mai multe ori parodic) al poetului nu ar fi apreciat la justa sa valoare.

Lumea satului pe care o evocă Sorescu în poeziile ciclului *La Lilieci* îşi reclamă dreptul polemic faţă de tot ce s-a scris anterior despre viaţa ţărănească. La fel cum în poezia „citadină” obiectele anoste ce populează spaţiul familiar devin purtătoare de virtualităţi poetice, evenimentele banale din viaţa satului, relatate ca simple fapte diverse, mai mult decât orice ton sentimental al eului poetic, sunt cele ce transmit vibraţia spirituală a eternităţii rurale. Dincolo de încremenirea în sacralitate şi păstrător de valori folclorice, date în funcţie de care majoritatea poeţilor au văzut satul românesc, Sorescu îi descoperă acestuia valenţele comice. Dar nu un comic ce îl degradează, ci unul relansator prin prospeţimea tonului ce trădează puternica implicare afectivă a autorului. Aplicată pe acest ciclu, intenţia parodică are două niveluri de

manifestare: unul exterior, recognoscibil la nivelul tuturor volumelor ce alcătuiesc ciclul, singularizând viziunea sorescianã asupra satului românesc, şi un nivel interior, particularizând temele la care a fost redusă, de obicei, viaţa ţărănească. În acest al doilea sens, poezii ca *Minunea*, *Instrucţia*, *Concertul*, *Amprentă de nas* sau *Nu ştiam că moartea e femeie* parodiază prin particularizare aspectele la care a fost redus satul românesc. Satul ca un orizont de sacralitate, păstrător de fior divin ce favorizează revelaţia, este parodiat de Sorescu în savurosul grai oltenesc din *Minunea*. Ca la Arghezi, fiorul mistic lipseşte nu doar *naratorului*, dar şi personajelor, care sunt atrase de ineditul şi nu de caracterul religios al situaţiei:

„*Şi cum fu, mă, cum fu îmbrăcat?*
«Hă, ce-l doare pe ăsta, ce ţoale are!»
«Era în razele alea bune ori ale de purtare?»"

Aceeaşi neconcordanţă între gravitatea temei şi tratarea ei stilistică ne întâmpină în majoritatea poeziilor „cu tematică religioasă". În textul *Adam*, din volumul *Tinereţea lui Don Quijote*, Sorescu parodiază mitul creării Evei, desacralizat în unicitatea lui prin infidelitatea perechii originare:

„*...de câte ori Eva oficială*
Se întorcea cu spatele
Sau pleca la piaţă după aur, smirnă şi tămâie,
Adam scotea la lumină o nouă cadână
Din haremul lui intercostal."

Iată creaţia scăpată de sub control, iar abuzul de puterea creatoare ducând la alungarea din rai, pentru originala acuzaţie de „*suprarealism*". Dar nu numai oamenii greşesc în lumea lui Sorescu, ci şi Dumnezeu, care este tras la răspundere pentru faptele sale: „*Ce mi-ai făcut, doamne,/ Tocmai cînd mă deconectasem!*", îi reproşează Lazăr celui ce l-a înviat, parodia fiind susţinută şi de plasarea cuvântului *deconectasem* într-un astfel de context… mistic, cuvânt cu puternice rezonanţe

tehnice; este un caz tipic pentru modul în care Sorescu subminează planul *normalităţii* prin această inserţie lexicală ce aduce la vedere planul parodic. La biblica înviere a lui Lazăr se face referire şi în dialogul dintre Şandru şi Constantiniu în romanul *Trei dinţi din faţă*, cei doi ajungând la concluzia că Isus l-a înviat pe Lazăr cu ardei iuţi şi ceapă şi că Mesia, vizând „*o minimă cheltuială de energie*” în toate minunile pe care le-a făcut, s-a folosit doar de resursele naturale pe care le-a avut la îndemână: vinul, peştii; ar fi corespuns astfel, profilului omului socialist.

Figura veteranului de război, model de bărbăţie, e parodiată în textul *Instrucţia* (din volumul III al ciclului *La Lilieci*) prin imaginea lui Jurebie care făcea instrucţie cu nevasta în puterea nopţii, iar cea a filozofului sătesc, depozitar al unei gândiri profunde, e prezentă în textul *La Cornul Caprii*, din primul volum. Moş Pătru discută filozofie cu vitele satului, şi nu numai:

„*Vedeţi voi căcăreaza asta de iepure?*

Moş Pătru se aplecă şi ia în mână un gogoloi bine rotunjit.

Dacă-o pui pe gârlă… într-un ceas, a ieşit din

Bulzăşti, pînă la chindie e la Balş, în Olteţ, de-aici în

Dunăre… şi-i pierzi urma…”

Nu doar imaginea înţeleptului satului e parodiată aici, ci şi celebra formulare a lui Heraclit, redusă la mişcarea unui *gogoloi*. Ca şi în cazul unor texte din volumul *Singur printre poeţi*, unele poezii din ciclul *La Lilieci* recurg la parodie spre a transmite absurdul realităţilor social-politice; este cazul textului *Amprentă de nas* (din volumul V), ce relatează într-o manieră tulburătoare colectivizarea forţată a ţăranilor. Pentru a nu semna intrarea în colectiv:

„*…Femeile îşi băgau mâinile*

În sân. Bărbaţii le puneau, ori la spate,

Şi se ţineau cu una de ailaltă, ori le încrucişau pe piept.

Ziceau că nici degetul nu ştiu să-l pună dacă nu ştiu carte."

Astfel că erau daţi cu tuş pe la nas şi puşi să *semneze* cu … nasul. Nota comică a acestei lumi ce tocmai se întorcea pe dos se dizolvă în aerul trist al absurdului ei.

Parodierea istoriei, ce va cunoaşte punctul culminant în piesele *Răceala* şi *A treia ţeapă*, e anticipată de poezii precum *Bărbaţii*, din volumul *Poeme*. Cu atitudinea jucăuşă a copilului neştiutor („*... mă mir cum poate să nu se mai întoarcă/ Un om care are nevastă şi munţi şi copii*"), autorul anulează distanţarea respectuoasă de figurile istoriei, făcând din marii bărbaţi ai trecutului parteneri de joacă:

„*Mie-mi vine să mă aşez pe genunchii lor*
Şi să-i trag de mustăţi
Şi să-i întreb, de ce sunt toţi
Îmbrăcaţi în zale?"

Sorescu se orientează spre trecut, dar demersul său este secondat de o „*prelucrare critică*" şi nu de o „*întoarcere nostalgică*". El pare a urma sfatul lui U. Eco, care spunea că trecutul „*trebuie revizitat; dar cu ironie, nu în mod inocent*"[232], iar concluzia la care Sorescu ajunge: „*dacă nici istoria n-o fi având humor...*" e sugestivă în acest sens. Demersul autorului nu urmăreşte ironizarea trecutului în semnificaţia sa eroică (căci eroismul continuă să palpite în textele soresciene, doar că şi-a schimbat modul de manifestare), ci el este îndreptat asupra modelelor literare pe care trecutul le-a inspirat; pornind de la premisa că „*istoria nu există decât ca text*", noi „*nu putem cunoaşte trecutul decât prin intermediul textelor sale*"[233]. Ca şi în tratarea altor mituri, Sorescu nu *demitizează*, ci *remitizează*, parodiind viziunile ce tind să devină variantă unică. Pentru a nuanţa perspectiva asupra trecutului, Sorescu dă o replică teatrului

istoric de factură romantică. Parodia nu vizează doar textul piesei de teatru, ci ea ţinteşte, prin structurarea dramatică şi prin specificul didascaliilor, şi la virtuala punere în scenă pe care textul o conţine. Sintetizând trăsăturile pieselor istorice ale lui Sorescu, Ov. S. Crohmălniceanu observă că: „*Asistăm la o reacţie antiromantică, în primul rând, împotriva marilor maşinării scenice şi stilului pompos, emfatic, care au făcut specia să semene cu spectacolul de operă şi să aibă un pronunţat aer desuet*”[234].

Neconcordanţa dintre subiect şi stil este aspectul cel mai evident care face din *A treia ţeapă* şi din *Răceala* nişte texte parodice; vorbim de *subiect* într-o accepţiune largă, pentru că şi la nivel tematic Sorescu inovează mult. Deşi evenimentele istorice ne întorc în timpul domniei lui Vlad Ţepeş, în secolul al XV-lea, personajele au un limbaj vădit neologic, poate pentru a demonstra sensul profund al istoriei, cum o vedem astăzi. Coborând personajele istorice de pe soclul pe care şi literatura le-a înălţat (poate nu întâmplător, în *A treia ţeapă*, Ţepeş renunţă la tronul din lemn de trandafir pentru un scăunel cu trei picioare), Sorescu le dă acestora viaţă tocmai prin familiaritatea cu care îi tratează: Ţepeş face acţiuni absurde şi contradictorii, Mahomed scrie versuri şi lucrează la alfabet în loc să-şi conducă armata etc.

Relaţia dintre parodie şi teatru este una de factură specială: parodia are caracterul unui spectacol de teatru şi pentru că parodistul este un regizor, lectorul (niciodată autorul!) iniţial al textului ce urmează să fie pus în scenă. Ca orice spectacol de teatru, şi demersul parodic este un eveniment ce mizează pe complicitatea cu auditoriul. La fel cum orice piesă de teatru are un *autor multiplu* (scriitor, regizor, actor), şi orice text parodic are cel puţin doi autori: parodistul şi autorul textului parodiat. Numărul potenţialilor autori ai unei parodii poate creşte în funcţie de

numărul ţintelor parodice. Spectacolul de teatru prezintă similitudini cu opera parodică şi pentru că ambele sunt entităţi culturale *derivate*: orice punere în scenă este condiţionată de un *pre-text* literar, la fel cum orice parodie îşi extrage semnificaţiile prin raportare la textul-ţintă anterior. Astfel că, orice *parodie a teatrului* este, de fapt, *un teatru al parodiei*.

Dincolo de numeroase detalii tematice surprinzătoare, ce ţin de specificul literar al teatrului, o analiză amănunţită merită modul în care Sorescu urmăreşte să parodieze teatrul ca punere în scenă. Acest lucru este prezent şi în piesa *Luptătorul pe două fronturi*, dar şi în *Casa evantai*. Indicaţiilor scenice clare, menite a-l ajuta pe regizor, Sorescu le opune autentice meditaţii filozofice asupra cumulării timpilor: „*epocile au intrat unele în altele*" sau personajelor: „*Vlad, Vlăduleasa, Vlădescu şi Ciovârnache pot fi jucaţi de acelaşi actor, dar e greu*". Că Sorescu parodiază teatrul ca punere în scenă o demonstrează şi perspectiva asupra corului pe care o are în piesa *Luptătorul pe două fronturi*. Corul iniţial este format din bătrâni de peste o sută de ani; el îl înlocuieşte pe cel al octogenarilor, care „*era mai spălat, dar n-avea atâta experienţă*" şi pe cel al nonogenarilor, care „*uita refrenul*". Silit de personaje să le tălmăcească evenimentele, corul îşi trădează ineficacitatea:

„*Tru-lu-lu-lu,*
Lu-lu-lu-li-li-laaaa!"

El este înlocuit de corul întreprinderii, dar şi acesta este la fel de ineficient în iluminarea sensurilor piesei, datorită discursului prolix. Când intervenţia corului surprinde acţiunea piesei, tonul căpătând gravitate, se alunecă imediat spre chestiuni secundare: „*E despărţită femeia de bărbatul ei, copilul e smuls de la sânul mamei… Întreprinderea noastră a dat faliment… Se foloseşte recuzita veche!…*". Corul nu-şi

îndeplineşte datoria nici la nivelul semnificaţiei piesei, nici la nivelul limbajului: „*Aşteaptă ora H, dobitocule! Laşule, aşteaptă ora H, să te gâtuie pe întuneric, fără să crâcneşti…*”. Dacă rolul corului antic era să clarifice destinul personajelor, mediind între acţiune şi spectatori, corul lui Sorescu e neputincios nu doar în a trasa destinul personajelor, ci şi în a-şi găsi propriul rost în piesă. Condiţia tragicului în piesele antice genera salvarea simbolică a personajelor, dar comicul absurd ce apasă personajele din această piesă a lui Sorescu nu le mai oferă acestora nici măcar simbolica transcendere a limitei, doar o inutilă disoluţie.

Ambele piese istorice debutează cu intenţia clară de a dezamăgi aşteptările cititorului (spectatorului); în *A treia ţeapă* avem de-a face cu dialogul dintre român şi turc, însă replicile nu ştim cu siguranţă cui aparţin. Ulterior aflăm că turcul însuşi e român. Parodiind scenic mitul răstignirii cristice între cei doi tâlhari, autorul aduce în scenă o a treia ţeapă pe care o aşază între celelalte două, „*pe aceeaşi linie, nici mai în faţă, nici mai în spate*”. O altă tratare scenică a mitului răstignirii există în piesa *Pluta meduzei*; în încercarea de a se urca în copac, *Fotograful* este secondat de *Insul V* şi *Insul VI*: „(Insul V şi Insul VI se aşază în dreapta şi stânga copacului ca doi tâlhari) *Veţi sta acolo, nemişcaţi, ca doi tâlhari. Ultimii doi tâlhari. Se va cunoaşte c-aţi fost tâlhari. Crucea voastră n-a crescut* (arată copacul) *ca a ăstuia. Ha-ha-ha!*”. În *Răceala*, celebra scenă în care se descoperă cuşca unde vieţuieşte curtea bizantină nu este de nimic anunţată. Dimpotrivă, Sorescu face jocul cât mai convingător, vorbind despre *draperii grele* şi *tacâmuri scumpe*. Omnipotenţa autorului este subminată, el aflând în acelaşi timp cu spectatorii că fastul curţii e, de fapt, un fals. Neştiinţa lui inocentă e, însă, mimată în continuare, astfel încât Sorescu, explicitând

mişcarea scenică, afirmă: „*Împărăteasa şi Izabela ies cu braţul de farfurii*”. De unde ies? În nici într-un caz din cuşcă şi cu atât mai puţin din scenă. Dar autorul Sorescu lasă regizorului să rezolve această dilemă. Aducând, la propriu, căruţa istoriei pe scenă, dramaturgul îi afirmă acesteia, ostentativ, semnificaţia simbolică. Trecerea de la replicile personajelor la indicaţiile scenice nu este fracturată, ci într-o continuitate logică: coborât din căruţă de către Mahomed, paşa din Vidin se întreabă „*Să fie oare declinul criticii?*”.

***

Relaţia pe care Sorescu şi-o stabileşte cu Shakespeare e privilegiul ultimului născut. Deşi permanent silit să se raporteze la un model, el are atuul de a-şi permite să-l interpreteze. Shakespeare e pentru Sorescu modelul Creatorului, cel care i-a învăţat pe oameni sentimentele. Nu altfel credea Eminescu despre Marele Brit. Dar acea atitudine pe care i-o remarca Marcel Breslaşu vorbind despre volumul de debut există şi în cazul raportării la Shakespeare. Semnificativă pentru apropierea parodică a lui Sorescu de Shakespeare e piesa *Vărul Shakespeare*, ce este, în acelaşi timp, o replică parodică dată poeziei pe care acelaşi autor a închinat-o marelui scriitor. Dacă în poezie, Shakespeare era creatorul absolut, în piesa de teatru personajul Sorescu e cel care manevrează geniul shakespearian. Sugestivă în acest sens e scena 1, tabloul I, actul III; creaţia nu mai este act individual, ci dialog (peste timp), căci un Shakespeare obosit, căruia îi lipsesc „*ba comparaţii, epitete, nume*”, este ajutat de competentul Sorescu, ce-i propune să rescrie majoritatea pieselor într-o manieră nouă. Parodiind perspectiva Shakespeare-Creatorul absolut (pe care el însuşi o elaborase în poezia *Shakespeare*), Sorescu îl transformă pe marele autor englez într-

un umil scrib al revelaţiilor soresciene, ajutându-l astfel să se actualizeze.

Amănunte biografice, piese, personaje şi replici celebre shakespeariene formează cadrul intertextual pe care se plimbă figura de bufon triumfător a lui Sorescu. Acest text vine să definitiveze, într-un fel, aspectele pe care le cunoaşte parodia în creaţia lui Marin Sorescu. Astfel, el ne explică de ce parodiază („*Tot căutând pe alţii, dai de tine*"), dar şi de ce parodia sa e orientată atât spre scriitorii de valoare, cât şi spre cei nesemnificativi:

„*Dar trebuie, când scrii, să nu fii singur…*
Cărţi bune-nfulecând şi cărţi prea proaste.
Căci cele bune, bune-s că există,
Iar celelalte-ţi biciuie crunt nervii…".

Este teoretizată astfel condiţia autorului, ca iniţial lector ce analizează critic ceea ce s-a scris deja. Text-scenă deschisă pe care se perindă personaje din opera lui Shakespeare, piesa lui Sorescu e o parodie ce evidenţiază puterea relansatoare a discursului parodic. Deşi demitizează multe detalii ce formează aura mitului Shakespeare (Doamna Brună e vopsită şi caută nepoetice *huşti*), admiraţia enormă faţă de marele creator se simte pretutindeni, deşi chiar manifestarea acesteia este subminată:

„*Doar el ne-a mai rămas… şi restul lumii,*
Ce chiar de nu-nţelege tot, l-acceptă… ".

Aici e parodiată puterea pe care o are autorul faţă de personajele sale, deci raportul realitate-ficţiune, Sorescu implorându-l pe Hamlet să-şi schimbe comportamentul pentru ca Shakespeare să poată scrie o altă piesă. Omnipotenţa auctorială e parodiată şi la începutul piesei *Casa evantai*, Sorescu mărturisind, depăşit de situaţie: „*finalul piesei mie nu-mi place. Inadvertenţele de comportare ale dedublaţilor, dacă vor fi fiind, îi privesc pe ei. Autorul aproape că nu i-a mai putut stăpâni pe ultima sută de metri*". Scriind, autorul

nu se eliberează de coşmaruri şi-şi lasă personajele să circule libere prin lume, ci ele îl bântuie, comploturile în care el le-a implicat se întorc împotrivă-i. La fel cum personajul e strivit de propriul discurs, autorul e la cheremul propriilor personaje. Ba mai mult, prin gura lui trec replicile cu care şi-a înzestrat personajele: „*Shakespeare:… Mă duc la Mânăstire…*”.

Şi piesa *Vărul Shakespeare* îi permite lui Sorescu să parodieze teatrul ca punere în scenă; folosindu-se de interteatralitate, şi lucrul e cu atât mai uşor cu cât e vorba de un dramaturg frecvent jucat cum e Shakespeare, Sorescu jonglează cu piesele dramaturgului englez. În scena 2 din tabloul II, aşteptându-ne să intre celebra fantomă în scenă, după cum ne avertizase o didascalie anterioară, apare pe scenă fantoma lui… Cezar, cerând să i se schimbe replica: „*Dă-i lui Cezar răgaz să spună, nu doar «Et tu, Brute?», că-n puterea creaţiei răpus a fost; şi cele din urmă cuvinte să-i fie mult mai multe… De ce să ţină Brutus un discurs mai lung decât al lui Cezar?*”. Nemulţumirile pe care le au de obicei actorii, generate de rolurile pe care le joacă, sunt transmise personajelor, ce renunţă astfel la un intangibil statut ficţional, spre a se contamina de mediocritatea umană.

***

Sorescu parodiază constructe estetice anterioare pentru că a intuit că, dincolo de ele, există o realitate şubredă ce le-a generat, multe din textele lui Sorescu fiind parodii ale existenţei. De fapt, această disociere literatură-existenţă e mai mult teoretică, literatura fiind parte componentă a existenţei poetului însuşi, iar cunoaşterea existenţei fiind mediată de literatură. Preocupate de teme grave, poeziile lui Sorescu nu sunt totuşi de o afişată gravitate, seriozitatea ideatică fiind camuflată de învăluirea ironiei. Lipsite de patosul

înălţătoarelor sentimente, poeziile soresciene optează pentru o simplitate a formulării ce e susţinută de autenticitatea trăirii. Eul liric sorescian descoperă cu uimire frumuseţea lumii, dar această descoperire nu-i determină instantaneu trăiri metafizice, ci buna-cuviinţă a ţăranului în faţa misterului; el nu caută neapărat răspunsuri, ci timp pentru a pune întrebări (este aici şi ceva din disimularea şireată a ţăranului, ce face pe neştiutorul). Ieşirea blagiană *în lumină*, pătrunsă de fiorul cosmic, e parodiată în *Am zărit lumină*, prima poezie a volumului *Poeme*. Tonul mucalit-glumeţ al eroului liric refuză din start orice trăire în *zarişte a cosmică a misterului*; eul însă e foarte puternic, îşi decide precoce până şi ieşirea în lumina lumii:

„*Am zărit lumină pe pământ,*
Şi m-am născut şi eu
Să văd ce mai faceţi.
Sănătoşi? Voinici?
Cum o mai duceţi cu fericirea?”

Parodierea existenţei devine benefică pentru lirismul sorescian pentru că îi determină acestuia o deschidere tematică expresivă spre compartimente ne-exploatate încă de poezie. La fel cum se întâmpla cu parodia limbajului, unde formulări ale cotidianului erau folosite ca rampă de lansare a lirismului, aici obiecte şi realităţi cotidiene sunt integrate, prin forţa lor de insolitare, în subtilul mecanism al producerii poeziei. Obiectele nu agresează creatorul, căci el le domină şi le integrează în realităţi ontice inedite. Remarcând prezenţa obiectelor ce aparţin universului tehnic, în articolul *Ironie şi metaforă în lirica lui Marin Sorescu*, Elena Tacciu consideră că acestea „*vor transfigura la modul ironic angoasele în faţa morţii*”[235]. Este ceva din atitudinea arghezian a topirii lente într-un spaţiu familiar. Obiectelor ce formează universul nostru familiar (tabloul, scaunul, fotografia) sau activităţilor noastre

obişnuite (jocul de şah, traducerea unui text, privitul pe fereastră), le sunt descoperite valenţele poetice. Demersul astfel e dublu: pe de o parte, ridicarea cotidianului la dimensiunea artisticului, pe de altă parte, coborârea artisticului în zona fecundă a cotidianului. Acţiunea la care Sorescu se dedă trimite la afirmaţia pe care M. Bahtin o făcea despre valoarea regeneratoare a parodiei: „*A degrada, a coborî un fenomen, un lucru nu înseamnă deci a-l azvârli pur şi simplu jos, în nefiinţă, a-l nimici la modul absolut, ci a-l coborî în categoria josului reproductiv, acolo unde totul se concepe şi se naşte din nou, acolo unde totul creşte cu prisos*”[236]. Aşa s-ar explica şi abundenţa scrierilor soresciene, prin identificarea acestui filon literar cu reale valenţe artistice.

Parodia existenţei îmbracă la Sorescu forma *împrumutului de schemă*, un procedeu numit de alţi critici (M. Niţescu) *travestiu,* schemă pe care poetul îşi *aranjează* ulterior atitudinea lirică. Pe schema unei vizite la Muzeul satului, Sorescu realizează o lucidă trecere în revistă a destinului naţional:

„*Din viaţa acestor oameni,*
Lipsesc mai multe secţii,
Iar altele, cum ar fi
Bunăstarea materială, fericirea şi norocul
În istorie,
Sunt slab reprezentate.”(*Muzeul satului*)

La fel se întâmplă şi în cunoscuta poezie *Şah*. Folosindu-se de succesiunea mutărilor din jocul de şah, poetul inserează, prin simboluri cromatice, o subtilă meditaţie asupra vieţii şi morţii, dar mai ales asupra permanentei confruntări dintre ele: „*Eu mut o zi albă,/ El mută o zi neagră./ Eu înaintez cu un vis,/ El mi-l ia la război* […] *–O să-ţi dau şah şi pierzi optimismul,/ Îmi spune el. / –Nu-i nimic, glumesc eu,/ Fac rocada sentimentelor*”. Totuşi, în termenii formaliştilor, unde se termină *stilizarea* ?i unde ?ncepe şi unde începe *parodia*? Cu aparenţa

stilizării, această *inserţie de material lexical nou*, cum ar spune Tomaşevski, generată de folosirea variatelor registre ale vieţii, alunecă spre registrul parodic; asta nu se întâmplă datorită discrepanţei între planurile operei (cel parodiat şi cel ce parodiază), căci aceasta nu există, ci pentru că, prin tenta ironică, autorul este cel care se distanţează de planul operei. Subminarea reciprocă la care se dedau planurile operei, cel parodiat şi cel ce parodiază, este înlocuită de afişata ne-încredere a autorului în propriul text. Această ne-aderare la propriul text, ce trădează una mai profundă, ne-aderarea la univers, susţine marca parodică a textelor. Însă parodierea existenţei la Sorescu nu numai că e lipsită de dimensiune comică, dar alunecă şi spre tragic, pentru că nu procedee literare sunt puse în abis, ci însăşi existenţa. Iar această ieşire a existenţei din rama tabu (în vreme ce personajele preferă să intre în ramă, cum se întâmplă cu Ţepeş în *A treia ţeapă*) îi permite scriitorului să trateze moartea în registrul normalităţii iar banalul în registrul eroicului. Temele tabu ale existenţei, moartea, istoria, dragostea, despre care literatura ne-a învăţat că nu se poate vorbi decât într-un singur fel, obligându-ne astfel să jonglăm cu reprezentările culturale la care le-a redus, sunt puse de Sorescu sub microscopul lui Toma necredinciosul, testându-li-se limitele. Despre finitudinea fiinţei umane, ne învaţă Marin Sorescu, se poate vorbi şi altfel, ca despre o boală, iar despre neajunsurile vieţii putem vorbi în termeni juridici: „*Mie mi s-a omorât timpul,/ Onorată instanţă*” (*Pricina*, în volumul *Tinereţea lui Don Quijote*), matematici: „*O femeie pe care a iubit-o/ Şi cu aceeaşi femeie care nu ne-a iubit/ Fac zero*”(*Contabilitate*, în volumul *Moartea ceasului*) sau didactici: „*– Pe ce treaptă de civilizaţie/ Ne aflăm?/ – În epoca pietrei neşlefuite,/ Întrucât singura piatră şlefuită/ Care*

se găsise/ Inima/ A fost pierdută”(*La lecţie*, în volumul *Tuşiţi*).

Conştientizarea faptului că existenţa nu este guvernată de legi imuabile determină în autor acutizarea viziunii tragice; aceasta apare pe fundalul unei lumi întoarse pe dos, carnavaleşti, cu specific balcanic, trimiterile dinspre Marin Sorescu spre Caragiale şi Anton Pann făcându-se frecvent. Mai ales literatura îndeobşte cunoscută sub titulatura *pentru copii* îi permite autorului să se proiecteze într-un spaţiu al raporturilor răsturnate: *Capitala bazaconiei* din *Unde fugim de-acasă?* este spaţiul în care „*cineva poveştile frumoase le-a făcut aici de-a-ndoaselea*”, căci eroul poveştii, purtându-şi calul în spate, dă năvală asupra zmeului. Sorescu vrea să demonstreze că nu doar „*în orăşelul copiilor poţi cel mai uşor să schimbi lucrurile de la sensul lor*”, ci că întreaga sa literatură este o continuă forţare a sensului şi a cuvântului. Grandiosul spectacol sorescian al măştilor cunoaşte o multitudine de întruchipări: cea inocent-şireată a autorului în faţa misterelor lumii, ce reprezintă simultan râs şi plâns, cea a personajelor ce folosesc ca mască un alt discurs, fie el erotic sau istoric, spre a culmina cu Masca (Omul care scoate limba) din *Lupoaica mea*. Ascunderea, ca şi dedublarea prin mască e un indice al falsităţii lumii. Deşi hilară, concluzia personajelor e edificatoare: „*Cînd încep oamenii să scoată limba, înseamnă că e ceva care nu merge ca pe roate*”. În *Lupoaica mea*, Sorescu se foloseşte de parodierea mitului întemeierii Romei, dar cele două personaje ale sale, pugiliştii Remus şi Romulus, se luptă pentru doi saci de box atârnaţi de tavan, substituenţi pentru legendarele ţâţe ale lupoaicei mamă. Mai mult decât evocările literare ale istoriei, parodia are ca obiect însuşi sensul istoriei; după cum observă Mircea Iorgulescu, „*istoria e parodiată într-o parabolă amară, căci lupta încetează abia când totul a fost distrus şi se*

reia îndată ce reapar alte «ţâţe»”[237]. Neajunsurile textuale au fost înlocuite de cele ale existenţei, iar parodia surprinde cu rapiditate această schimbare de perspectivă.

***

Bulversarea valorilor în lumea lui Sorescu contaminează şi teritoriul parodiei, în sensul alunecării de la parodie spre auto-parodie. Auto-parodia ia la Sorescu forma re-scrierii, evident ostentative, a repetării unor obsesii tematice, în registre diferite, liric sau dramatic. Conştient că scrie un text permanent amendabil, Sorescu simte nevoia să revină la vechi texte; este cazul poemului *Apa asta* din volumul *Moartea ceasului*, publicat în 1966, reluat integral la finalul primului tablou al piesei *Iona*, singurele diferenţe ţinând de indicaţiile scenice. Ce ne surprinde aici este nu doar anularea totală a graniţelor dintre epic şi liric, ci şi sensul (auto)parodiei. Aplicând criteriul cronologic, fragmentul dramatic este parodia poeziei menţionate; folosindu-ne de criteriul valoric, poezia parodiază mult mai cunoscutul fragment dramatic. Avem de-a face cu un caz special de identificare totală a textului-ţintă cu textul parodiei:

„ – (Privind acvariul, apoi marea.) *Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peştii, înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioşi. Visul nostru de aur e să înghiţim una, bineînţeles, pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranţă, în sfârşit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm că ni s-a terminat apa.*

– (Cu solemnitatea unui cor.) *O, tu pescar, care stai sus pe mal, măcar lasă-ne limpede drumul pînă la ea, nu ni-l tulbura cu umbra picioarelor.*”

Tot de piesa *Iona* se leagă şi o altă poezie intitulată *Altă schiţă pentru „Iona”*, din volumul *Apă vie, apă moartă*. Dacă finalul din *Iona* oferea

acea simbolică salvare, „*răzbim noi cumva la lumină*”, în această poezie un Sorescu mai matur e sceptic asupra destinului piesei:

„*Cine mai are astăzi curajul*
Să descifreze-un naufragiat?”

O mulţime de Iona rătăciţi pe mare sunt căutaţi în „*sâmbăta morţilor*” şi li se dau de pomană *colaci de salvare*. Nici urmă de transcendenţă, totul este redus la o căutare labirintică, în care şi naufragiaţii şi căutătorii sunt sortiţi unui lamentabil eşec. Textul ar putea fi interpretat şi ca o parabolă a dispersării sensului, a ramificării semnificaţiilor şi neputinţei receptorului de a le însuma din nou.

Legătură între texte există şi în cazul tratării mitului lui Shakespeare, în cunoscuta poezie, dar şi în piesa de teatru. Aparenta moarte a lui Shakespeare din *Vărul Shakespeare* este explicată de personajul omonim: „*M-am odihnit murind…*”, cu trimitere evidentă la finalul poeziei *Shakespeare*: „*...fiindcă era peste măsură de istovit,/ S-a dus să moară puţin*”. Piesa din 1988 comunică cu poezia din 1965. Aşadar, obiectul parodiei îl constituie nu doar marile nume ale literaturii române sau universale, ci chiar propriile-i texte. Poate n-a vrut să-i lase altuia rolul de parodist pe textele sale?

Dar dacă aceste reluări metaficţionale sunt făcute pe axa seriosului, un text ca *Viziunea vizuinii* îşi structurează sensurile pe dimensiunea ludicului. Un ludic nu doar textual, ci şi paratextual pe urmele lui Urmuz: „*Roman într-o doară*; *În două părţi (Partea întâi şi Partea a doua) cu un număr suficient de capitole, fiecare având un moto întâmplător, şi cu două volume de versuri inedite, în afară de text, intitulate „Ţoiuri şi ventuze” (Vol. I „Ţoiuri”, şi Vol. II „Ventuze”). La care se adaugă un Indice Alfabetic şi Cuprinsul*”. Dacă în majoritatea scrierilor sale autorul se foloseşte de tehnica literară a parodiei,

reuşind să o controleze, în acest text, planul parodic tinde să fie prea complicat de multitudinea textelor-ţintă parodiate. Acest lucru se explică prin numeroasele replici parodice pe care Sorescu le trimite spre toate punctele cardinale ale literaturii. Jucând rolul autorului ce nu ia în serios creaţia proprie, dar nici Creaţia, Sorescu parodiază excesiva acribie cu care-şi înconjoară autorii propriul text, pentru a nu risca să fie greşit înţeleşi; delimitarea clară, titlurile edificatoare ale capitolelor, un moto sugestiv şi cu grijă ales, mulţumirile autorului adresate celor ce au sprijinit apariţia cărţii sunt din start anulate de incizia parodică. Dar, dincolo de parodia verbală, există în acest text al lui Sorescu o savuroasă parodie imagistică, autorul ilustrând cartea cu propriile desene; suntem avertizaţi de la început că „*desenele, vignetele şi petele de cerneală aparţin autorului, ca şi unele personaje desenate*". Inserţiile grafice ale lui Sorescu sunt amuzante jocuri de linii, fără nici o legătură (ca şi cum ne-am aştepta să fie vreuna) cu planul evenimentelor. Definiţiile cu care autorul înzestrează aceste desene copilăreşti sunt fanteziste, de multe ori fără legătură cu desenul propriu-zis. Lui Sorescu îi place să se joace cu aşteptările cititorului, să şocheze cu lipsa de semnificare, demersul textual cerând ajutorul celui pictural, spre a-şi face mai bine jocul împreună.

Subminarea structurării logice a romanului e continuată de parodierea analizei realiste, a autorului-martor al proceselor social-politice: „*Toate transformările eroilor noştri în eroi pozitivi şi iar în negativi, ca imediat să facă saltul în pozitivi, şi la urmă înapoi… şi iar înainte… şi tot aşa; precum şi transformările animalelor în oameni şi-a oamenilor în animale, plante şi, mai rar, în flori – au fost observate de autor, alternativ, la microscop şi la telescop, într-o cameră obscură şi sub cerul liber*". Aceste precizări sunt

asemănătoare acelor indicaţii scenice ce observam că parodiază teatrul ca punere în scenă, pentru că, în loc să clarifice un potenţial lector, ele îl cufundă în haosul totalei neînţelegeri, în care zace (?) şi autorul. Tipurile de parodie pe care le conţine acest text sunt variate, începând cu parodierea limbajului cotidian: „*Mergem pe un drum nebătătorit şi acest drum nebătătorit nu-l găseşti decât în pădure, de aceea trebuie să ocrotim pădurea, să nu ne jucăm cu focul, să-nmulţim spaţiile verzi, să nu tăiem frunză la câini*”, „*conştiinţa omului a ajuns la os*”, sau a celui critic: „*s-a zis cu literatura, vrem adevăr, vrem reportaj*”, „(Cocoşul) *trecea printr-un fel de lehamite şi faţă de arta pură şi faţa de arta cu tendinţă*”. Parodia literaturii conţine o mulţime de adrese; se parodiază romanul alegoric, căci, deşi se foloseşte de măşti animaliere, romanul lui Sorescu nu transmite nici un mesaj încifrat. De fapt, întrebarea e dacă transmite oare vreun mesaj? *Indicele alfabetic* trimite clar la *Istoria ieroglifică* a lui D. Cantemir, dar, în loc de a lămuri simbolistica personajelor, autorul ia în derâdere aşteptările cititorului şi explicaţiile sale sunt simple fantezii: „*De Lapte, Guiţ (zis De Sanchis). Are şi aici codiţa sfredel şi-i place să facă băi de nămol. Inapt pentru metafizica ignatului*”. Povestea cocoşului este o parodie a patetismului de prost gust şi a senzaţionalului ieftin, se parodiază povestea în ramă, dar şi entuziasmul juvenil al discursurilor comuniste: „*în obrajii milioanelor de găini ouătoare râde bucuria de a oua iar, spornic*”. Este un text amalgamat, în care inadvertenţa dintre temă (teme?) şi stil e susţinută şi de amestecul năucitor de limbaje; animalele vădesc înclinaţii literare şi discursul lor parodiază discursul critic: „*dar înainte să vă explic poetica mea. Orice cuvinte aş folosi, toate trebuie să aibă un sens major, fiind o satiră la adresa Vulpii*”, iar confesiunile lor poartă marca autocriticii: „*N-am*

avut nimic sfânt, zise ea, nici măcar duminica, m-a stăpânit întotdeauna un soi de mâncărime pe limbă, că aş fi mâncat tot ce are pene, de aceea m-am şi făcut critic literar (publicase un studiu despre spiritul galic), ca să mănânc tot ce-i cu pană". De o parodie savuroasă *beneficiază* şi trăirile amoroase, concretizate în relaţia lui Pache Vulpache cu domnişoara Anişoara: „*Pache se pomeni ieşind pe horn, aruncat în slava cerului, culese câteva floricele la întâmplare, de printre nori, şi se întoarse pe gaura cheii…*". De fapt, tot romanul e scris *într-o doară*, autorul intră în acest joc al suprapunerii planului uman şi animal, fiind la fel de confuz ca şi cititorul: „*Acum sunt animale sau oameni?*". În *Viziunea vizuinii*, parodia apare şi în *volumele de versuri inedite*, „*Ţoiuri şi Ventuze*". Rolul lor e dublu: pe de o parte, se parodiază utilitatea lor în interiorul romanului: „*aceste versuri [...] pun o frână lirică unui roman atât de avântat, cu scopul de a-l da peste cap şi a-l determina să se transforme*", discursul epic aflându-se în concordanţă cu specificul personajelor. Pe de altă parte, unele dintre texte (*Pe la cântători*, *Oftat*, *Vulpea iese*, *Cocoşeşte* etc) parodiază formula de *mise en abîme*, pe care, poate inconştient, ne aşteptăm să o găsim în acest interludiu liric.

Această detaşare a autorului de propriul text, ce-i permite să se auto-parodieze, este evidentă şi în romanul *Trei dinţi din faţă*; încercând să surprindă psihologia personajului, Sorescu se delimitează brusc de planul propriei opere şi-şi ia în derâdere constructul estetic anterior: „*Simţi o durere surdă în dreptul inimii. Aceste dureri sunt cele mai primejdioase, ele îl macină pe om, cu viteza unei pietre de moară, ce se învârte şi striveşte tot ce prinde, curge jos rumeguşul. Adrian se umplea de rumeguş, ca şi când cineva începuse să-l taie cu un joagăr în dreptul inimii* (s.n.)". Neastâmpărul sorescian în faţa textului altuia îi dă ghes şi în

propria scriitură şi e generat de conştientizarea construirii convenţionalului. Căci, după cum s-a observat, demersul artistic sorescian, îndreptat împotriva convenţiilor ce ţintuiau literatura, încheie şi el patetic tot în convenţie. Această dezarmantă înfrângere nu e generată de oboseala inovaţiei, ci de inutilitatea ei, căci orice inovaţie poartă din start fatidica marcă a convenţionalului.

Parodia pe care o cultivă acest autor nu este lineară orientare polemică axată pe deficienţele unui autor sau ale unei opere; este ţâşnirea simultană spre resorturile lumii cu orgolioasa dorinţă a răsturnării lor, în căutare de sensuri noi, mai profunde, deschise nivelului cititorului din secolul XX. Sub camuflarea generoasă a comicului, parodia soresciană denunţă dificultatea demersului artistic nou într-o lume a textelor deja existente. Depăşind şocul iniţial al conştientizării eternului epigonism, Sorescu nu se luptă în irealitate cu morile de vânt ale tradiţiei, ci le readuce la viaţă pentru public, actualizându-le parodic. Dacă în textele din *Singur printre poeţi* parodia se contaminează de pastişă şi de şarja prietenească, fiind folosită ca pretext pentru inserarea propriului lirism, în volumele ulterioare, parodia devine purtătoarea unei viziuni asupra literaturii şi existenţei. Căci demersul său parodic nu ,,trădează" doar autori şi literatură, ci şi conştiinţa auctorială, sfâşiată de neîncredere în semnificaţiile propriului act artistic, într-o lume ea însăşi scindată, absurdă.

205 Grigurcu, Gheorghe, *Viziunea ironică. Marin Sorescu*, în vol. *Poeţi români de azi*, Cartea Românească, 1979, p. 350.

206 Tupan Maria Ana, *Marin Sorescu şi deconstructivismul*, Craiova, Scrisul românesc, 1995, p. 17-18.

207 Sorescu, Marin, *Teoria sferelor de influenţă*, Bucureşti, Editura Mihai Eminescu, 1969, p. 100.

208 apud Lungu, Gheorghe Boris, *Receptarea în epocă a operei lui Marin Sorescu (1964-1989),* Bucureşti, Editura Fundaţiei „Marin Sorescu", 1998, p. 19.
209 Căpuşan Maria Vodă, *Marin Sorescu sau despre tânjirea spre cerc*, Craiova, Scrisul Românesc, 1993, p. 38.
210 Grigurcu, Gheorghe, op. cit., p. 348.
211 apud Ghilimescu, Ştefan Ion, *Pastişele şi parodiile lui Marin Sorescu*, în „Ramuri", nr.2, februarie, 1991, p. 6.
212 Tupan, Maria Ana, op. cit., p. 8.
213 Arieşan, Claudiu T., *Hermeneutica umorului simpatetic*, Timişoara, Amarcord, 1999, p. 19.
214 Breslaşu, Marcel, *Cuvînt înainte*, în Sorescu, Marin, *Singur printre poeţi*, Editura pentru literatură, 1964, p. 5.
215 apud Bugariu Voicu, *Marin Sorescu şi mitul transparenţei* în vol. *Incursiuni în literatura de azi*, Bucureşti, Eminescu, 1971, p. 142.
216 apud Poantă, Petru, *Modalităţi lirice contemporane*, Cluj, Dacia, 1973, p. 278.
217 Sorescu, Marin, *Unde rămăsesem?* în *Singur printre poeţi*, Iaşi, junimea, 1972, p. 8.
218 *ibidem*, p.8.
219 Anghelescu, Mircea, *Marin Sorescu: „Singur printre poeţi"*, în România liberă, nr. 6046 (25 martie), 1964, p. 2.
220 *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge, London and New York, 1997, p. 174.
221 *ibidem*., p.174.
222 *ibidem*., p. 174.
223 Ghilimescu, Ştefan Ion, *art. cit*., p. 6.
224 *ibidem*., p. 6.
225 Tupan, Ana Maria, *op. cit*., p. 13.
226 Anghelescu, Mircea, *art. cit*., p. 2.
227 Sorescu, Marin, *Răceala*, în *Ieşirea prin cer*, seria „Teatru comentat", Bucureşti, Editura Eminescu, 1984.
228 Pop, Ion, *op. cit*., p. 304.
229 apud Lungu, Gheorghe Boris, *op. cit*., p. 65.
230 Andreescu, Mihaela, *Marin Sorescu*, Albatros, Bucureşti, 1983, p. 33.
231 Ciobanu, Nicolae, *„Suflete, bun la toate"*, în vol. *Incursiuni critice*, Facla, 1975, p. 85.

232 apud Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Bucureşti, Univers, 2002, p. 152.

233 Hutcheon, Linda, *op. cit*., p. 37.

234 Crohmălniceanu, Ov. S., în *Ieşirea prin cer*, seria „Teatru comentat", Bucureşti, Editura Eminescu, 1984, p. 416.

235 Tacciu, Elena, *Ironie şi metaforă în lirica lui Marin Sorescu*, în „Luceafărul", nr. 10, 1974, p. 7.

236 Bahtin, Mihail, *François Rabelais*, Bucureşti, Univers, 1974, p. 28.

237 Iorgulescu, Mircea, *Trei piese de Marin Sorescu*, în „Ramuri", nr. 6/1985, p. 10.

MIRCEA CĂRTĂRESCU. PARODIA LUDICĂ

Discutarea elementelor parodice din textele lui Mircea Cărtărescu necesită realizarea unor conexiuni cu particularităţile postmodernismului, mişcare culturală care-şi defineşte adesea specificul prin raportare la filonul parodic. Nu este în intenţia noastră să reluăm aici detaliat notele distinctive ale acestui curent, de care s-a ocupat Cărtărescu însuşi, ci să selectăm acele trăsături deja amintite ce definesc parodicul, în măsura în care el există în textele acestui autor. În încercarea de a fixa cât mai precis posibil locul pe care-l ocupă Mircea Cărtărescu în zona parodicului românesc şi filiaţiile lui cu parodiştii anteriori, se observă punctele comune, dar şi necesarele elemente novatoare. Există similitudini cu Budai-Deleanu atât în ceea ce priveşte specia de la care se revendică *Levantul*, *epopeea*, cât şi la nivelul sensului sintetizator ce domină demersul parodic din acest text. În ceea ce priveşte dimensiunea metaficţională a parodiei, el este continuatorul lui Caragiale şi al lui Sorescu prin subtilul joc *personaj-text-autor* pe care-l instituie pe tot parcursul operei sale. Intenţia polemică şi dorinţa de a dezavua *misterul scriiturii*, dar folosindu-se de variate măşti, este în continuarea directă a revoltei urmuziene împotriva unui anumit mod de a face literatură. Dar, în vreme ce la Urmuz parodicul atingea o gravitate maximă, Cărtărescu se contemplă şi contemplă ludic desfăşurarea artificiilor scriiturii. Pe Topîrceanu îl regăsim în plăcerea autorului de a cumula registre diferite în interiorul propriului text, nu din dorinţa orgolioasă de a stăpâni un anumit limbaj artistic, ci din desfătarea de a fi locuit de variate stiluri literare. Luând, ca orice postmodern câte ceva din tradiţie, parodia încercată de el nu e numai un simplu

exerciţiu de pastişă ce ia în deriziune spre a discredita.

Inovaţia pe care Cărtărescu o aduce parodicului ţine de asumarea ludică a scriiturii anterioare, eliberând astfel parodicul de imaginea parodistului înverşunat, dornic să etaleze elementele individualizatoare din scrisul confraţilor. În textele cărtăresciene există două tipuri de parodic: dacă unul, prezent mai ales în textele din volumele *Totul* şi *Poeme de amor*, păstrează detaşarea ironică, există şi un parodic ce se apropie periculos de mult de pastişă, specific, mai ales, textului *Levantul*. În acest al doilea caz, nu avem de-a face cu o pastişare propriu-zisă, dar apropiem acest tip de parodic de pastişă pentru că, de cele mai multe ori, lipseşte necesara, pentru parodie, distanţare ironică de autorul sau stilul respectiv. Poate definirea cea mai adecvată dată acestui tip de pastişă pe care o cultivă Cărtărescu ar fi genettiana *imitaţie ludică.* Totuşi, folosirea termenului *imitaţie* nu exclude ideea transformării la care Cărtărescu supune textele anterioare; chiar şi simpla lor plasare într-un alt context este un argument în favoarea alterării sensului literaturii anterioare. Cu o bună memorie a stilurilor din poezia de până la el, de la Miron Costin la Nichita Stănescu, Cărtărescu le plasează în vecinătăţi neaşteptate. În acest sens, versul din *Levantul*, „*Stiluri mult sofisticate să aduc dintr-un condei*”, are o valoare emblematică. El se joacă printre texte şi autori pentru că artistul postmodern şi-a recuperat inocenţa pe care numai lipsa unei intenţii practice imediate o poate provoca.

Ironizarea unui stil sau a unui autor se pierde în auto-ironia parodistului ce-şi asumă condiţia de mânuitor al unor convenţii, la rândul lor, viitoare obiecte ale parodiei altora. Demersul pastişant din textele acestui autor se individualizează faţă de pastişele anterioare (cum erau cele ale lui Caragiale sau ale lui Topîrceanu) prin intenţia

auctorială diferită. În mod frecvent, pastişa are o finalitate satirică. Acest tip de pastişă lipseşte din postmodernism pentru că ea este folosită acum spre a re-crea o lume, stilistic multicoloră, a textelor existente şi care formează ceea ce obişnuim să numim *tradiţie*. Pastişa devine modalitatea de a aduce literatura anterioară în textul propriu, de a-i conserva limbajul, de a-l pune, subînţeles, în contact cu creaţiile din aceeaşi perioadă şi cu altele mai noi. Pastişa postmodernistă este şi ea un omagiu indirect, dar este, în acelaşi timp, o modalitate de a propulsa propriul text pe coordonatele tradiţiei. În pastişa modernistă era vorba şi de orgoliul pastişorului care-şi etala astfel îndemânarea; în postmodernism orgoliul este înlocuit cu un construit respect manifestat în faţa nobilelor modele. Creatorului postmodern, copleşit de creaţiile anterioare, dar şi de conştiinţa artificiului, îi este mai greu să dinamiteze parodic, de aceea îşi însuşeşte pastişând fragmente din textele predecesorilor. Literatura anterioară este un tablou vast, de aceea parodia cu adresă exactă, care-şi urmăreşte cu încăpăţânare scopul, şi-a pierdut relevanţa în contextul postmodern. Ironia nu este orientată strict spre un autor sau spre un stil, ea devine fundamentul pe care se construieşte propriul text parodic. Dificultatea cultivării unei ironii detaşate vine din neîncrederea postmoderniştilor în justeţea actului lor parodic. De aceea, se preferă trimiterile, mai mult sau mai puţin voalate, la titluri, personaje sau teme specifice unor alţi scriitori, fără ca acest lucru să fie urmat neapărat de autentice deformări parodice. Aceasta este maniera generală de construcţie a textului *Levantul*, iar acest demers permite detalierea unei noi vârste pe care o atinge parodia acum.

Parodicul cărtărescian, chiar şi cel din *Levantul*, este mai mult decât pastişă tradiţională. Apropierea de pastişă ţine de lipsa înverşunării critice

îndreptate împotriva textului-obiect. Parodierea are loc dincolo de textul-ţintă şi ţine mai degrabă de contextul în care sunt plasate aceste texte. Avem de-a face, dacă putem jongla astfel terminologic, cu o parodie bazată pe atitudini specifice pastişei. *Levantul* nu parodiază lirismul unor poeţi precum Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga sau Nichita Stănescu, dacă ar fi să enumerăm doar corifeii ce locuiesc în Halucinaria, ci le re-creează universul ca un cuminte, dar şi frivol pastişor. Dar, etalarea permanentă a artificiilor scriiturii afectează perfecţiunea universurilor poetice ale acestor autori. Subminarea parodică este acum un proces indirect şi, înainte de a afecta textele pe care parodistul le vehiculează, ia forma auto-parodiei.

Teoretic, Mircea Cărtărescu dezvoltă aceste valenţe ale parodiei, privite ca instrument necesar auto-definirii. Ea se încadrează peisajului postmodernist şi contribuie decisiv la conturarea câtorva trăsături specifice acestui curent cultural. În definirea pe care el însuşi i-o face în *Postmodernismul românesc* (autentică *artă poetică*, cum s-a spus), este evidenţiat şi rolul parodiei, ca instrument capabil să deschidă un text spre alte texte, dar şi spre el însuşi: „*Se înţelege că, obligatoriu, o operă postmodernă îşi conţine în sine propria negare, manifestată prin distanţă, ironie, parodie, (auto)pastişă, ceea ce face ca moartea artei să fie implicată literalmente în fiecare produs artistic*”[238]. Această lucidă disecţie re-apare, evident, în *Levantul*. Moartea tipurilor de discurs din *literara epopee* nu este generată de distrugerea lor prin parodia tradiţională, ci de faptul că textul-cadru, parodia, stă şi el sub semnul permanentei auto-anihilări. La acest autor, parodicul face parte din contextul vast al conştiinţei intertextualităţii; originalitatea este reprezentată de suma prelucrărilor unor pre-texte,

iar textul însuşi este un prefabricat din fragmente, titluri, personaje şi registre stilistice anterioare.

***

În încercarea de a defini specificul parodicului cărtărescian ne vom axa analiza mai ales pe textele poetice, proza acestui autor ne-dezvoltând o coordonată parodică de substanţă. Tuşeurile parodice ale prozei sunt manifestări izolate şi contribuie la structurarea conştiinţei intertextualităţii. Textele vor fi analizate în funcţie de anul apariţiei, cu excepţia textului *Levantul*, căruia îi vom detalia particularităţile mai apoi.

Idilizarea excesivă a vieţii rurale, la care literatura s-a dedat, a fost surprinsă frecvent de parodiştii români. Dacă în *Smărăndiţa* Caragiale ilustra arsenalul de artificii pe care le folosise Delavrancea în *Sultănica*, dacă *În viaţa la ţară...* Topîrceanu dizolva în originala lui cheie umoristică frumuseţile *traiului patriarhal*, iar în *La Lilieci* Sorescu prezenta o comunitate sătească plină de farmec tocmai prin lipsa fiorului sacru, ţăranii lui Cărtărescu din ciclul *Georgicele*, inclus în volumul *Faruri,* v*itrine, fotografii*, stau sub semnul unei comice debusolări. În vreme ce ceilalţi trei parodişti polemizau cu moda romanţării vieţii la ţară, Cărtărescu se orientează asupra modului în care noile realităţi socialiste alterează semnificativ individualitatea rurală. Amestec de rămăşiţe arhaice şi de elemente ale progresului tehnic, viaţa ţăranilor colectivizaţi stă sub semnul confuziei generate de un model cultural în tranziţie. Ei nu mai sunt nici ţărani trăind în *zarişstea cosmică*, nici orăşeni get-beget, astfel încât, cel mai adesea, sunt oamenii kitsch. Poate nu întâmplător un personaj ce face carieră în literatura optzecistă, mai ales în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu, este *navetistul*. El călătoreşte între două medii sociale diferite, iar comportamentul lui este unul eterogen. Avem aici

de-a face cu o nouă întrebuinţare dată fenomenului parodic: el devine o modalitate de realizare a unei *lumi kitsch*. Această trăsătură a parodicului apare frecvent în universurile textuale postmoderne, profund îndatorate anihilării culturii elitiste. Abrogarea distincţiei *cultură înaltă/ cultură de masă*, autentic deziderat al postmodernismului, are printre efectele nedorite şi conturarea unor astfel de universuri kitsch. *Lumea kitsch* din aceste texte nu are caracterul gratuit al jocului literar postmodernist, ea vizează deconspirarea politicului, fiind o formă de subminare a ideologiei aberante. Astfel de idei sunt subtil strecurate în schema parodiei: „*ţăranul e pe câmp/el are şi-o nevastă/ nevasta un copil/ copilul un viitor minunat/ primit cadou de întâi apri*l". Textul debutează cu un fragment dintr-un cântec pentru copii, brusc şi cu sens întrerupt de sintagma „*viitor minunat*". Simplitatea extremă a versurilor dezavuează, de fapt, limbajul de lemn al epocii prin ironia amară din final. Astfel încât, obiectul parodiei nu îl constituie ţăranul, ci limbajul de lemn asociat vieţii rurale.

Trăind într-un univers invadat de elemente materiale, *maşini de gătit*, *vase emailate*, ţăranul socialist combină şocant esteticul cu utilitarul în adevărate scenarii absurde: „*a venit iarna spune ţăranul, e timpul/ să legăm rotilele plugului în foi de hârtie/ cu elegii de properţiu...*". Ţăranul devine o caricatură – realizată însă în cheie gravă – a insului cultivat, preocupările lui *intelectuale* fiind înregistrate ironic: „*ţăranul eminamente agricol citeşte/ din greu o revistă de benzi desenate/ găsită sub brazda fertilă; femeia lui/ doarme crăcănată după o estetică poporanistă...*". Limba ţăranului este un amestec de clişee arhaice, dar şi socialiste. Într-un text cu rezonanţe argheziene, cum e *Georgica a IV-a*, ţăranul îşi analizează viaţa, dar şi moartea, în lumina situaţiei internaţionale. Mâncarea de pe câmp, *conserva de fasole cu*

cîrnăciori produsă la feteşti, este încălzită cu *baterii solare*, iar călătoria spre lumea de dincolo este, de fapt, o călătorie spre lumea a treia. Însăşi străvechea glie este contaminată de progresul tehnologic, revelându-se ţăranului în cele mai neaşteptate forme: „*pământul e un ochi însămânţat cu poze*”, „*holda bogată se înclină în adierile/ suprarealismului aducând un miros/ de zăpadă şi tipăritură proaspătă*”. Cultivarea pământului se mută în zona virtualului, căci *grânele cresc la televizor*, iar spaţiul securizant al satului se deschide spre contextul internaţional: „*când oi muri zice şi moare şi e bocit/ de satul adunat şi de rudele din haga/ şi amsterdam...*”. Ţăranii din *Georgicele* sunt individualităţi tragice prin subordonarea lor unui nou sistem de viaţă-kitsch. Gravitatea fenomenului exclude comicul, căci nu mostrele de comportament amuzant constituie miezul demonstraţiei, ci alterarea unui mod de a fiinţa în lume.

***

În volumele *Poeme de amor* şi *Totul*, parodia îşi pierde implicaţiile grave şi devine o modalitate de a-i asigura lectorului sentimentul confortant al cunoscutului literar. Senzaţia navigării prin locuri literare comune întreţine imaginea consistentă a metaficţiunii. Titluri şi versuri din Caragiale, Eminescu sau Bolintineanu amintesc permanent cititorului că participă la crearea unui produs al ficţiunii care se va integra şi el, la rândul lui, printre scrierile urmaşilor. Texte precum *La o artistă* sau *S-a dus amorul* sunt creaţii originale care, în ciuda aşteptărilor noastre, nu polemizează cu textele de la care împrumută titlul. Orientarea parodică precisă, cu care ne obişnuisem, este o citare aproape întâmplătoare, căci textul lui Cărtărescu nu intenţionează să pună sub semnul întrebării legitimitatea textelor anterioare. Ne întrebăm dacă nu cumva autorul ia în derâdere

aşteptările unui cititor de parodii, gata să vibreze la un titlu ce-l trimite la alte texte literare. Avem de-a face cu o libertate extremă pe care parodiştii postmoderni o iau în faţa textelor anterioare: dau impresia că se raportează polemic la ele, dar de fapt îşi construiesc propriul univers artistic independent. În acelaşi timp, susţin imaginea unui Text infinit la construirea căruia contribuie simultan sau succesiv mai mulţi autori; a dezvolta un text independent şi a-i da un titlu eminescian este şi un mod de etalare a disponibilităţilor ludice ale literaturii.

Semnificative în ceea ce priveşte parodicul cărtărescian sunt trei texte din volumul *Totul*: *Arca lui Noe*, *Garofiţa* şi *Poema chiuvetei*. Cunoscuta legendă biblică se metamorfozează acum în imn închinat iubitei. Un îndrăgostit plutind în derivă trimite pe rând animalele, şoim, cioară, tigru, cocostârc, tapir, licornă, şi acestea îi aduc veşti legate de iubită. După ce semnele divine îi confirmă sentimentele şi îl fac să înţeleagă că, de fapt, pământul căutat e femeia, poetul-profet va începe construcţia corăbiei. Poetul împrumută scenariul biblic spre a-şi exprima sentimentele, de multe ori într-o manieră ce aminteşte, prin detaliile încorporate, de *Cântarea cântărilor*: „*să fie părul tău ciorchini de struguri, smochine, lămâi,/ să fie pielea ta coajă de grepfruit?*”.

Dacă *Arca lui Noe* se construia, mai degrabă, prin aluzie la mitul biblic, *Poema chiuvetei* este o parodie după *Luceafărul* eminescian. Aici, parodierea este echivalentă cu inserarea unor detalii cunoscute care să-i permită cititorului transferul mental spre hipotextul eminescian. Celebrul text anterior nu este reactualizat decât în măsura în care rememorarea lui serveşte figurării raportului intertextual. *Luceafărul* nu este, propriu-zis, o ţintă parodică pentru că nu el este obiectul ironiei autorului şi nu este supus unui proces sistematic de alterare parodică. Dacă ar fi să

nuanţăm raporturile ironice dintre aceste două texte, am observa că modelul eminescian este pretextul pentru *auto-ironie*. Generată de conştiinţa relativităţii discursurilor literare, auto-ironia cărtărescianã este semnul plasării lucide în mecanismul evolutiv al fenomenului literar. Un scriitor conştient că este doar o formă din multiplele întrupări ale literaturii se apropie de textul propriu cu distanţa necesară auto-ironiei. Această plasare auto-ironică este cu atât mai adecvată cu cât ea impune, prin nevinovatul ludic, valoarea scriitorului, pentru că auto-ironia este şi exteriorizarea încrederii în propria valoare.

Autorul *Poemei chiuvetei* îşi etalează particularităţile lirismului tocmai prin această confruntare între texte, evidentă şi la nivelul *firului evenimenţial*. Astfel, o chiuvetă de bucătărie se îndrăgosteşte de *o mică stea galbenă din colţul geamului*, implorând-o să nu lumineze inutil fabrica de pâine şi moara, ci să-şi reverse lumina spre bucătărie. Steaua nu-i împărtăşeşte sentimentele, fiind, la rândul ei, îndrăgostită de o strecurătoare de supă. Meditând la *sensul existenţei şi la obiectivitatea ei*, chiuveta se mulţumeşte să-i facă o propunere muşamalei. Aceste evenimente grave ne sunt relatate de către gaura din perdea, cândva îndrăgostită şi ea de o *superbă dacie crem*. Coordonatele definitorii ale lirismului cărtărescian transpar în modul în care acesta re-interpretează povestea de dragoste eminesciană. Deşi actanţii lirici sunt umile obiecte din universul domestic, dorinţele lor nu cad în derizoriu. Alterarea semnificativă a scenariului şi a decorului erotic eminescian se face în sensul trecerii de la universal-cosmic la cotidianul anodin. Grandiosul peisaj romantic eminescian, vechiul castel şi marea, este înlocuit cu cel al unui cartier muncitoresc, aflat în apropierea obiectivelor industriale. În *Luceafărul*, metamorfozele lucifericului astru erau provocate de invocaţiile

repetate ale eroinei. În textul lui Cărtărescu chiuveta invocă mica stea să-i lumineze spaţiul bucătăriei: „ *şi ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum/ crăiasă a gândacilor de bucătărie*". Cultivând ostentativ detaliul apăsat realist, poetul sfârşeşte prin a crea un cadru în care obiectele pulsează de nelinişte umană, ceea ce creează impresia de hibridare grotescă. Atotputernicia vocii naratoriale, cea care ne-*a spus povestea*, este ironic redusă la... nimic, ea fiind *gaura din perdea*. Declararea sentimentelor răscoleşte sufletul sensibil al chiuvetei şi, mai ales, părţile ei componente: „*nichelul meu te doreşte, sifonul meu a bolborosit/ tot felul de cântece pentru tine*". Degradarea prin prozaic a *personajelor* implicate în scenariul erotic are rezonanţe urmuziene prin *statutul* îndrăgostiţilor şi prin schimbătoarele relaţii pe care ei le înfiripă. Dar, în acelaşi timp, acest interior anost şi insalubru se spiritualizează prin infiltrarea vibraţiilor erotice. Odată iubirea declanşată, eroina este chiar mai fidelă decât cea eminesciană: „*şi într-un foarte târziu îi făcu o propunere muşamalei*". Comicul nu afectează obiectul parodic, cum se întâmplă de obicei, ci el se revarsă asupra textului cărtărescian; mai mult, comicul ia naştere prin raportarea permanentă a hiper-textului cărtărescian la hipotextul eminescian. Dubla lectură este semnul că nu doar autorul postmodern şi-a pierdut inocenţa, ci şi lectorul acestuia, incapabil şi nedorind, de fapt, să se debaraseze de anumite convenţii ale lecturii. Avem, astfel, o nouă faţetă a procesului parodic: raportarea la un text anterior nu este, cum eram obişnuiţi, o încercare de a-l aduce pe acesta pe teritoriul comicului deformator. Dimpotrivă, relaţia stabilită între cele două texte are ca efect imediat evidenţierea caracterului epigonic al textului secund. Un ludic accentuat în aceste literare permutări

postmoderniste susţine, totuşi, ideea *de-* şi *re-canonizării literaturii*.

Bolintineanu, ţintă predilectă a parodiştilor de care ne ocupăm, intră şi în atenţia lui Cărtărescu. Autorul *Garofiţei* uzează atât de întorsăturile de stil ale predecesorului său, cât şi de ritmul şi de particularităţile poeziei lui erotice. Textul debutează în forţă, impunând un ritm alert şi un stil tendenţios nobil subiectului vulgar: „*Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă./ În cofetărie intră o gravidă*". Focalizarea pe realităţi fundamental diferite şi particularităţile rimei amintesc de versurile topîrceniene. Comparaţia floral㠄 dragă lui Bolintineanu şi multor altor scriitori paşoptişti, cunoaşte o maximă artificialitate prin plasarea într-un astfel de context: „*Astfel stă la coadă între muşterii/ Ca o garofiţă între păpădii*". Tonul solemn, declamator, cu care Bolintineanu ne obişnuise în *Legendele istorice* este acum aplicat unei banale acţiuni, cumpărarea unor prăjituri: „– *Mergi şi spune celei care te-a trimes/ Că i-am pus şi nuga, un delicates*". Erotica din volumele *Macedonele* şi *Florile Bosforului* o regăsim spre finalul poeziei, prin aplecarea către exotismul cu tentă orientală şi prin descripţia lacrimogenă: „*Lămpile gălbuie de la Fondul Plastic,/ Dau cofetăriei un lucit fantastic,/ Iar copila noastră, galeş durdulie,/ Vine la măsuţa-mi cu o sarailie.* [...] *Iar sub gene lunge, ca de hurioară,/ O privire dulce ca de surioară*", dublate de un dezacord ce sintetizează realităţile comerţului comunist: „*Muşterii merge, coada-naintează...*". În ansamblu, textul stă sub semnul unui lirism facil, dar este edificator la nivelul transformării parodice.

În volumul *Poeme de amor*, două texte se remarcă pentru sensul lor parodic: *O seară la operă* şi *Mangafaua*. Pentru că şi comediografii pot fi parodiaţi, este şi rândul intransigentului Caragiale să devină ţintă parodică în *Mangafaua*.

De ce tocmai acest cuvânt caragialian? Poate pentru că acest personaj este, la rândul lui, creaţie a unui text, scrisorica trimisă de Miţa Bibicului ei. Poate pentru că Mangafaua, alias Crăcănel, este singurul personaj care, pe tot parcursul piesei, vrea cu încăpăţânare să-şi dezvăluie identitatea. Poate găsim aici ceva din estetica unui autor care vrea să-şi etaleze discursul original, în pofida multitudinii tipurilor de discurs existente deja. Cărtărescu îşi împănează textul cu citate din Caragiale, mai ales din piesa *D'ale carnavalului*, care par nişte idei principale în funcţie de care autorul îşi dezvoltă cele opt capitole: *Chestiune de traducere*, *Femeie, ochi alunecos...*, *Compătimind împreună*, *Nu plânge, eşti volintir!*, *Inimă zburdalnică...*, *Mangafaua... eu... eu... sunt* şi *Un porttabac cu muzică (două cântece)*. Primul fragment, *Chestiune de traducere*, nu-l parodiază pe Caragiale, după cum ne-am aştepta, ci limbajul de lemn al epocii comuniste. Elogiul Bucureştiului, un oraş cu „*străzile largi, asfaltate, parcurile umbroase, pline de mireasma sutelor de arbuşti ornamentali şi străbătute de albastra salbă de lacuri*" se face prin plonjarea în construcţiile-tip ale limbajului vremii. Patetismul naţional exaltat şi lipsa măsurii fundamentează descrierea unui utopic Bucureşti. Imaginea rezultată este caricaturală tocmai prin îngroşarea până la neverosimil a realităţilor laudativ prezentate. Distanţarea ironică de ideologicul delir este evidentă prin raportarea individului la situaţia internaţională: „*Deasupra apartamentului meu, deasupra cartierului meu şi mult deasupra planetei pe care trăiesc se află situaţia internaţională, mult agravată*". Cărtărescu loveşte în discursurile politice prin mimarea aderării la sciziunea iremediabilă *naţional-internaţional*, aberaţie pe care politica vremii ne-o propunea. Închistările limbajului de lemn sunt vizate şi în secvenţa a opta, *Un porttabac cu muzică (două*

cântece). După ce este prezentată imaginea feerică a Bucureştiului noaptea, cu giganticele şantiere de construcţii şi fulgerele aparatelor de sudură, autorul încheie fragmentul cu apostrofarea, în termeni baudelairieni, a cititorului: „*cititor ipocrit, semen al meu şi frate*". În acest caz, parodia devine o modalitate de a deconspira aderenţa tacită la aberantele discursuri politice. Pentru a fi sigur că cititorul nu cade victimă falsului discurs, el îl avertizează, accentuând caracterul duplicitar atât al creaţiei, cât şi al receptării. Folosindu-se de resorturile parodiei şi de sensul atenuator al acesteia, autorul dezaprobă acest tip de discurs. Dintre toţi parodiştii analizaţi, doar la Cărtărescu şi la Sorescu întâlnim parodicul ca instrument al subminării unei ideologii politice aberante. Parodierea limbajului politic din textele lui Caragiale nu viza ideologia propriu-zisă, ci verbalizarea ei demagogică şi ilogică. În volumul *Singur printre poeţi* Sorescu parodia limbajul critic în câteva note ce însoţeau parodii după textele lui Aurel Gurghianu, Ilie Constantin sau Mioara Cremene. Demersul sorescian viza limitările interpretărilor critice care ignorau dimensiunea estetică a textului în favoarea măreţelor realizări socialiste la care, eventual, textele făceau referire.

O parodie cu ţintă precisă apare în fragmentul patru, intitulat *Document olograf*. Fragmentul este o scrisoare, replică la scrisoarea Miţei din *D'ale carnavalului*:

„*dragă iubitule,*

sunt tuta sola în camera mea cu icoane pe sticlă, sunt ambetată. ***Ci vino tu, stare măreaţă a sufletului****, pe motocicletă, pe biţiclu, pe limuzină. Mangafaua a plecat la feteşti.* ***De ce nu vii tu? vină!*** *mi-am făcut unghiile cu sidef. Am chef, arhonda, am chef...*

p.s. Adu şi banda cu kenny rogers.

Auguri, miţa. strada blănarului 16 bis.

ce servitute,

ce dezgust,
ce plictis...".

Îmbinând italiana cu franceza, neogreaca şi câteva caragialisme, scrisorica este un melanj de versuri şi confesiuni intime, de indicaţii practice şi etalare a sentimentelor. Dialogul acestor două *texte*, *texte din texte*, este o mărturie a schimbării, dar şi a constanţei sufleteşti şi literare. Luat de valul sonorităţii cuvintelor, personajul feminin nu transmite un mesaj autentic, pierzându-se în iluzorii detalii. Dacă în textul lui Caragiale scrisorica de amor era detaliul ce determina goana nebună a personajelor, în textul lui Cărtărescu scrisoarea se pierde printre celelalte tipuri de discurs inserate. Text polifonic, *Mangafaua* nu se structurează pe un discurs dominant şi nu le anihilează prin înglobare pe cele periferice. Poemul erotic stă lângă descrierea patriotardă a frumuseţilor patriei, iar această juxtapunere a limbajelor este semnul caracterului hibrid al textului postmodern. Interesante sunt semnificaţiile titlului (*document olograf*) pe care Cărtărescu îl dă acestui fragment. Care o fi, de fapt, autorul autentic al acestor rânduri? În pofida evidenţei, autoarea nu este Miţa pentru că şi ea, la rândul ei, este creaţia unui alt autor. Nici Cărtărescu autorul nu este adevăratul *autor*, de vreme ce el îşi însuşeşte construcţii şi versuri din alţi scriitori. Poate ideea esenţială a selectării acestui titlu se leagă şi de diseminarea statutului *autorului* ca instanţă absolută şi conturarea lui printr-o serie de alţi *autori*.

Discreditarea totală a puterii auctoriale prin căderea în animalierul imitativ e de găsit şi în textul *O seară la operă*. Involuând până la stadiul de maimuţoi şi folosindu-se de acest dublu al său, *Auctorele* îşi recunoaşte spiritul imitativ într-o notă de subsol: „*În concepţia autorului, acest personaj reprezintă spiritul de imitaţie al artistului tânăr; înainte de a-şi găsi o voce originală, el reia*

stilurile «clasice» ale poeziei care îi precede şi pe care el, primul, le iubeşte şi le admiră cel mai mult". Astfel prezentate lucrurile, contaminarea până la pastişă de discursurile literare anterioare nu e decât semnul marii admiraţii faţă de predecesori. Ceea ce face Cărtărescu în continuare este glisarea pe diferite tipuri de lirism, dezvoltate de iluştrii săi înaintaşi. Structurarea, deşi avem de-a face cu dimensiuni mai reduse, e similară celei din *Levantul*. Perioade ale poeziei româneşti sunt trecute în revistă prin această inadecvată formă de prezentare, *duetul* dintre *Femeie* şi *Maimuţoi*. Nu întâmplător Cărtărescu evită folosirea *dialogului*, înlocuindu-l cu spectacularul şi postmodernistul *duet*; cele două personaje nu *dialoghează*, pentru că relaţia lor nu este erotică, ci livrescă. De aceea, declamarea unor versuri ia locul mărturisirii sentimentelor. Autorul însuşi este devansat de *spiritul de imitaţie*, reprezentat de Maimuţoi: „*maimuţoiul fu mai rapid decât mine*". Demonul imitaţiei, ce-i subjugă pe tinerii autori şi-i determină să scrie *în maniera lui...*, cunoaşte aici această degradată formă a unui animal primat. Înainte de a fi original – sau poate tocmai în asta constă originalitatea –, orice autor postmodernist îşi face o datorie de onoare din reluarea, în altă cheie, a versurilor înaintaşilor. Astfel se explică şi statutul de *hibrid coerent* al textului, miezul lui parodic fiind încadrat de două secvenţe lipsite de evidentă intenţie parodică.

Duetul dintre *Femeie* şi *Maimuţoi* este o punere în scenă a diferitelor tipuri de lirism erotic, de la dulceaga poezie a Văcăreştilor până la Blaga şi Arghezi. Efectul este aproape similar notaţiilor para-textuale de care uzau alţi parodişti: originalitatea discursului liric este mai clar pusă în valoare dacă alte tipuri posibile de lirism sunt puse imediat sub ochii lectorului. O întreagă tradiţie a poeziei de dragoste este, astfel, trecută în revistă şi urmată de un model liric optzecist. Incapacitatea

îndrăgostiţilor de a se rupe de tot ceea ce înseamnă discurs literar anterior este evidentă şi în momentul întreruperii duetului; deşi încercă să iasă de sub tutela unui discurs al literaturii, „*lasă-le-ncolo de poezii, că nu de vorbe proaste îmi arde mie...*”, *personajele* resimt aproape urmuzian teroarea cuvintelor. Acestea sunt deja contaminate de străine semnificaţii, fiindcă, mult înaintea cărtărescienei actualizări, ele au creat alte universuri textuale:

„***aş vrea să-ţi mulţumesc***
dar în graiul omenesc
cuvintele sunt amestecate cu scenarii...”.

Cuvântul îşi pierde unicitatea şi darul de a întemeia o lume imuabilă şi devine parte a unor permanent schimbătoare scenarii textuale. Textul însuşi îşi pierde caracterul inviolabil şi devine rezultatul altor texte.

O seară la operă este aproape o ilustrare a modului în care Cărtărescu însuşi defineşte poemul optzecist în lucrarea sa, *Postmodernismul românesc*: „*Astfel, poemul-standard optzecist tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături specifice generaţiei Beat), dar şi ironic şi autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică şi lexicală ieşită din comun (tradiţia românească nemodernistă), în fine impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale şi de autoreferenţialitate.*”[239]. Această definiţie ce tinde spre exhaustivitate surprinde şi particularităţile transformării parodice postmoderniste. Orientarea spre un singur text sau spre un singur autor este înlocuită cu o plonjare în realităţi literare din epoci diferite, iar limbajul literar nu mai este preocupat de păstrarea constanţei stilistice. Explorarea prin parodie a teritoriilor literare străine este modalitatea esenţială, uneori chiar unica, de cartografiere a propriului spaţiu textual.

Majoritatea parodiilor din operele autorilor anteriori erau texte mai *coerente* atât în ceea ce priveşte deturnarea parodică, cât şi la nivelul depăşirii parodicului spre marca originalităţii. Ceea ce făceau parodiştii anteriori în verticalitatea textului, pentru că transformarea parodică de suprafaţă era permanent dublată de fiorul subteran al originalităţii, Cărtărescu mută pe orizontalitatea textului: fragmentele de parodie se întretaie cu versuri lipsite de intenţie parodică, astfel încât tabloul final poartă semnul distinct al eterogenităţii. Structura textului este grăitoare pentru schimbarea perspectivei. Locul detaşării ironice de alţi autori este luat acum de detaşarea auto-ironică de propriul text. Demersul parodic îşi modifică sensul: nu un predecesor este re-adus pe incomodul teren al parodiei spre a-i fi disecată opera, ci textul creatorului postmodern se lasă invadat sau traversat de textele canonice ale literaturii. În spatele acestui elaborat spectacol textual, stă un creator mult mai perfid în estetismul său. Dacă parodistul tradiţional dezavua cu o doză de orgoliu artificiile sau ce i se părea lui a fi artificial în opera unui confrate, el devenea o posibilă victimă a unui demers similar. Dacă parodistul postmodern îşi tratează cu o delicată curtoazie predecesorii, o face ştiind că parodist şi parodiat sunt acum egali pe scara evoluţiei literaturii. Legitimitatea actului parodic nu mai este o chestiune de valoare, ci de cronologie. Oricum, parodiile contemporane sunt mai degrabă preocupate de statutul propriu decât de obiectul luat ca referinţă.

***

Ne vom abate de la prezentarea cronologică a celor mai relevante ipostaze parodice cărtăresciene, spre a discuta mai-recentul text *Enciclopedia zmeilor*. Procedând astfel, vom încheia capitolul dedicat parodicului cărtărescian

cu analiza textului *Levantul*, ultima manifestare de amploare a fenomenului parodic în literatura română. Publicat în 2002, *Enciclopedia zmeilor* este un text în care parodicul cărtărescian cunoaşte noi valenţe. Accentele parodice se topesc în substanţa fabuloasă a cărţii şi interesează doar originalitatea constructului final. Similar demersului sorescian din *Unde fugim de-acasă?* prin refugiul în teritoriul atoatepermisiv al copilăriei, textul lui Cărtărescu este un fascinant exerciţiu de erudiţie convertită în comic. Textul se structurează pe un cumul de referinţe parodice, dar ele îşi pierd relevanţa prin intrarea lor cu drepturi depline într-un univers ficţional suficient lui însuşi. Poate discutarea acestui text cărtărescian permite cel mai bine evidenţierea *mutilării* pe care o presupune identificarea filonului parodic. Orice parodist *mutilează* datele textului-ţintă în procesul deformării parodice. Acelaşi lucru apare şi în cazul unui demers critic care urmăreşte metamorfozele transformării parodice. Dacă în abordările anterioare am mizat pe expunerea celor doi poli ai procesului parodic, *textul-ţintă* şi *transformarea lui*, în cazul acestui text cărtărescian simpla detaliere a modului în care se construieşte parodia permite, cu uşurinţă, recunoaşterea modelelor anterioare.

Poveste bună de spus de către zmeii nou-născuţi bunicilor care merg la culcare, obosiţi după năzdrăvăniile zilnice de la Universitate, *Enciclopedia zmeilor* este o carte ce re-abilitează puterea ficţiunii. Eliberată de chingile reflectării unei realităţi, literatura călătoreşte pe calul năzdrăvan al imaginaţiei pe care abolirea logicii nu o înspăimântă. Plonjând în lumea subterană a zmeilor, autorul accede la sfera pură a gratuităţii jocului literar, iar rezultatele acestei incursiuni uimesc prin frumuseţea superfluă. Fantezia ce construieşte lumi doar de dragul contemplării lor

în mişcare este de nestăvilit şi devine autenticul punct primordial de la care începe creaţia.

Conturarea fabulosului tărâm al zmeilor este realizată cu toate coordonatele de rigoare: descrierea anatomiei acestei fiinţe cu totul aparte, prezentarea detaliată a diferitelor rase ce o compun, plasarea geografică şi istorică, organizarea socială, formele vieţii economice şi ale celei culturale, precum şi selectarea câtorva poveşti ilustrative pentru folclorul zmeilor. Schema parodică e vizibilă pe tot parcursul textului, dar, în acest caz, stabilirea relaţiilor de tipul *obiectul parodiei-transformarea lui parodică* distruge perfecţiunea acestui univers textual. De la lecţiile din manualele şcolare, fie ele de geografie, anatomie sau istorie, la elemente de astronomie şi de *morfologie a basmului*, textul cărtărescian prinde în acest carusel parodic toate secvenţele semnificative ale civilizaţiei. Dacă *Levantul* era o *comedie a limbajului literaturii*, *Enciclopedia zmeilor* este o *comedie a civilizaţiei*, pentru că textul se structurează pe un revers parodic al realităţilor ce ne fundamentează existenţa.

Mimând buna-credinţă a eruditului ce face din descoperirea adevărului scopul vieţii sale, *cercetătorul fenomenului zmeiesc* îşi doreşte să facă o prezentare detaliată a modului lor de viaţă. Cu o anatomie aparte, zmeii sunt înzestraţi cu trei organe de simţ specifice, *prinţesoreceptor*, *voinicoreceptor* şi cel *cristalomandibular*, şi au *sângele foarte rece şi foarte albastru*. Enumerarea varietăţilor zmeieşti îi permite autorului să jongleze imagistic, dar şi lingvistic. Astfel, denumirile folosite pentru rasele de zmei formează un spectacol de sine stătător: *zmeul comun*, *zmeul zmeilor*, *zmeul sur de văgăună*, *câinele de zmeu*, *muma zmeilor*, *zmeul mioritic*, *animicştiutorul* sau *zmeul zmeelor*. Prezentarea armelor pe care le folosesc zmeii aminteşte de fantasticele clasificări borgesiene. Există, aşadar, *arme de atac* şi *arme de*

apărare, la rândul lor grupate în alte sub-categorii. Cele mai eficiente *arme de atac* sunt *armele biologice* (scuipatul, colţii, ghearele) şi *armele verbale* (înjurătura, blestemul, gângăveala, îmbălarea). Lista exemplelor savuroase ar continua, dar am cădea în capcana citării abundente.

În ceea ce priveşte relaţia zmeilor cu *Prăpădiţii de suprafaţă*, adică oamenii, textul lui Cărtărescu pare a fi o replică dată unei fabule de Esop, a cărei morală era următoarea: dacă şi leii ar putea sculpta, atunci statuile nu ar reprezenta doar oamenii ucigând leii. Pentru zmei, oamenii sunt nişte animale domestice, furnizoare de carne, lapte şi prinţese. Moneda de schimb la zmei este scalpul de voinic, dar nu se dau în lături nici de la negoţul cu prinţese vii sau moarte, cu necesara precizare că cele moarte, fie ele *mumificate, afumate, împăiate sau îngheţate* sunt mai puţin valoroase.

O modalitate esenţială de realizare a parodicului este dată de trecerea de la figurat la propriu. Acest lucru apare în *Enciclopedia zmeilor* în prezentarea particularităţilor lingvistice. În lumea zmeilor există două mari grupuri lingvistice: *limbile insinuante* şi *limbile aglutinante*. Specificul limbilor insinuante este dat de vârful lor despicat, lucru ce-i permite vorbitorului să spună o frază folosind un vârf, rolul celuilalt vârf fiind de a emite opusul primei fraze. Limbile aglutinante au ca trăsătură distinctă folosirea abundentă a salivei în momentul articulării. De aceea, ele îndeplinesc un rol artistic: crearea frumuseţii din *bube, putregai şi noroi*. În funcţie de locul în care cad pe faţa vorbitorului, stropii de salivă sunt şi autentice semne diacritice şi de punctuaţie, schimbând esenţial sensul comunicării.

Şi pentru că din această imagine completă a lumii zmeilor nu putea lipsi literatura, câteva informaţii despre particularităţile acesteia şi despre cei ce o produc ne sunt furnizate. Poeţii, cunoscuţi

acolo sub numele sugestiv de *puah* – în traducere literală înseamnă *amărâţi care împing stelele cu bărbia* –, formează un grup renegat. Spre a fi siguri că *boala poetică* nu se răspândeşte printre ei, fiecare zmeu, în momentul în care-şi vrăjeşte partenera, trebuie să rostească formula magică *Ni ni puah puah*. Tradiţia literară a zmeilor atestă prezenţa a trei tipuri de cântece epice: *Vissele*, *Zurbele* şi *Hranka-hrankas*. Primul tip de texte pune accentul pe reflectarea realităţii, *Zurbele sunt pe jumătate fantastice* şi *nu dau doi bani pe realitate*, în vreme ce *Hranka-hrankas* reprezintă bârfe literare despre alţi zmei. Simpla trecere în revistă a acestor forme literare trădează concepţia cărtărescianã asupra creaţiei; *Vissele* sunt respinse pentru *înalta ţinută academică*, în vreme ce *Hranka-hrankas* sunt creaţii minore, subsumate fiind unor antipatii personale. Descrierea făcută *Zurbelor* se potriveşte scriiturii cărtăresciene şi esteticii literare de la care acesta se revendică: „*au o exuberanţă barocă în desfăşurarea acţiunilor şi în emfaza discursurilor. Aici sunt mult lăudate întorsăturile stilistice neaşteptate, uneori de-a dreptul paradoxale. Personajele mor şi învie pe pagina următoare, o cetate e cucerită de dragul unui epitet...*”. Literatura se eliberează de stigmatul *mimesis*-ului şi îşi ia libertatea de a pune planul ficţiunii mai presus de cel al realităţii. Legile conforme normelor realului nu mai au ce căuta în universul literaturii, căci acesta capătă mai multă concreteţe decât realul însuşi.

Prefaţa parodiază conţinutul unei prefeţe în general, autorul mulţumind celor care l-au ajutat la realizarea acestei lucrări: *domnului prof. dr. Serenus Pseudoanaximandros de la Universitatatea din Mönchengladbach*, *părintelui Calinic de la schitul Prescura*, *doamnei Elena Vrâncioaia* şi unui colectiv de cercetători de la *The Special Research Institute of The South-Eastern Tzandarey*. Fragmentele de text de pe coperta a IV-

a, opinii din presă despre *Enciclopedia zmeilor*, sunt nişte duble parodii. Este vizat conţinutul cronicilor de întâmpinare, dar este parodiată şi cartea ca obiect. A pune pe coperta a patra fragmente false de discurs critic este o modalitate de a continua jocul cu cartea şi pe copertele acesteia, nu doar în interiorul lor. De aceea, nu doar lumea zmeilor este rezultatul proiecţiei parodice, ci şi cartea ce se numeşte *Enciclopedia zmeilor*, în elementele ei constitutive, este parodia cărţii ca obiect. Parodierea *enciclopediei* este susţinută nu doar de inedita tematică, ci şi de ilustraţiile deosebite realizate de Tudor Banuş. Cu aparenţa unui studiu ştiinţific, ce tratează sistematic un subiect vast, prezenta carte avea nevoie de un suport imagistic pe măsură. Ilustraţiile realizate vin în continuarea portretelor lingvistice pe care Cărtărescu le creionează fantasticelor creaturi.

Cele cinci extrase de pe coperta a patra sintetizează moduri posibile de a vorbi despre o carte, fără a surprinde adevărata ei intenţie şi fără a spune nimic esenţial: cel exagerat laudativ, în *Ziarul de decembrie*, cel declarat nefavorabil, în *Quatr'a Telegraph*, cel care atribuie textului o ideologie cu care acesta nu are nici o legătură, în *Omenirea mare*, sau cel ce mizează pe o totală ocultare a sensului, în *Curierul de ambe specii*. Sensul lor parodic evident este dat de parodierea conţinutului şi a unui limbaj gazetăresc specific cu care ne-au obişnuit unele periodice româneşti. Extrasul din *Omenirea mare* – obiectul parodiei e evident datorat discursului politic delirant – permite cu uşurinţă identificarea obiectului vizat: „*Era şi timpul ca un uman verde să dezvăluie politica agresivă şi iredentistă a pretinselor fiinţe inteligente numite zmei, ale căror hoarde încă mai mâncau carne de cal de sub şa pe când în sătucurile carpatice înflorea o mare cultură...*". Prezentarea cititorilor vizaţi, *copii între nouă şi*

nouăzeci de ani, nu este doar un slogan publicitar, ci este o negare a faptului că acest text este doar *literatură pentru copii*. Refugiindu-se în vârsta inocentă a libertăţii absolute, Cărtărescu întemeiază o lume ce gravitează în jurul detaliilor ce uimesc imaginaţia debordantă de la care se revendică.

Enciclopedia zmeilor nu este un simplu exerciţiu de divertisment literar, un mod de a forţa limitele ficţiunii ludice. Ea se fundamentează pe o neobişnuită capacitate de pune în comun aspecte neobişnuite. Sintezele create conving şi uimesc prin comicul lor, dar şi prin etalarea unui straniu punct comun. *Zăcămintele de sarmale* pe care le exploatează zmeii sau *jungla luxuriantă de codiţa-şoricelului* pe care o străbate un erou sunt imagini neaşteptate şi, totuşi, alcătuite din realităţi ciudat de compatibile.

***

Evidenţierea mutaţiilor pe care le cunoaşte parodicul în *Levantul* îndeplineşte cel puţin două scopuri în contextul lucrării de faţă. Discutarea acestui text completează, ne place să credem că în mod fericit, avatarurile parodicului pe parcursul mai multor perioade ale literaturii române. Până la această dată, *Levantul* este ultimul text semnificativ ca intenţie parodică şi el ilustrează adecvat principiile esenţiale ale parodicului postmodern. Dacă evidenţiam trecerea spre modernism în actul transformării parodice din *Ţiganiada*, dacă surprindeam momentul de angoasă maximă a modernismului în parodiile lui Urmuz, discutarea textului cărtărescian ne permite stabilirea necesarelor corelaţii cu parodia postmodernă. O a doua explicaţie dată faptului că lucrarea de faţă se încheie cu discutarea acestui text ţine de construirea unui demers simetric: lucrarea debuta cu analiza parodiei modelului epopeic, *Ţiganiada*, şi se va încheia tot cu o întinsă

poemă parodică a literaturii. Între cele două texte s-au scurs secole, dar şi zeci de texte literare, texte pentru care epopeea cărtărescianã depune mărturie. Însă, ca să guste parodia din *Levantul*, cititorul ar trebui să cunoască aceste texte.

Poate trăsătura cea mai evidentă a parodiei cărtăresciene este dată de amploarea detaliilor meta-textuale – autorul afirmă: „*Totul este manuscris,/ Totul este scriitură*" –, în defavoarea dimensiunii comice. De aceea, este aproape impropriu să vorbim despre o intenţie parodică explicită; aceasta devine doar o modalitate de a literaturiza pe marginea literaturii, sub formă de plezanterie. Explicaţia rezidă tot în trăsăturile postmodernismului, curent pentru care mijloacele literare deţin primatul în defavoarea scopului literaturii. Conştiinţă dezinhibată, creatorul postmodern are juvenila uşurinţă de a jongla cu textele canonice ale literaturii. Rezultatul este un text consistent în inconsistenţa lui, care pe de o parte trăieşte prin permanente raportări la tradiţie, pe de altă parte fixează el însuşi o tradiţie. Ceea ce face Cărtărescu în *Levantul* nu seamănă aproape deloc cu parodia tradiţională, el diferenţiindu-se de precursori prin diversitatea ţintelor parodice, ţinte ce vizează, de fapt, vocabularul uzat de întreaga literatură română. Dacă parodiştii anteriori se rezumau la un text, la un autor sau la un curent literar, acest autor realizează o *parodie-sinteză*, care trece prin toate momentele şi creaţiile majore ale literaturii noastre. În încercarea de a surprinde filiaţiile anterioare, dar şi detaliile amalgamului stilistic, Cornel Regman sintetizează: „*Şi i-a mai dat Bolintineanu, dar în aceeaşi măsură şi Budai-Deleanu, şi împreună cu ei ceilalţi truditori al începutului de poezie la noi, dialectul, idiomul liric, fonetica şi sintaxa vorbirii munteneşti, a celei bucureştene cu deosebire, ca şi libertatea neîngrădită a licenţelor poetice, anacoluturi, dezacorduri gramaticale, anacronisme lexicale,*

scurtări sau lungiri de cuvinte după un sistem de derivaţie care ignoră deliberat orice fixare."[240] Simpla enumerare a „tehnicilor" folosite ilustrează ideea unui vast bâlci lingvistic construit în *Levantul*.

Elementul care diferenţiază net acest text de parodiile anterioare este dat de evidenta lui dimensiune metaficţională. În vreme ce alte parodii discutate îşi construiau sensul mai ales pe dimensiunea comică, textul, curentul literar sau autorul vizat fiind pretexte pentru deformarea comică, Mircea Cărtărescu este mai mult interesat de distrugerea iluziei ficţionale. Această de-construcţie a ficţiunii se realizează în două sensuri: pe de o parte, autorul invadează spaţiul ficţional al personajelor sale cu umilele-i detalii biografice sau de construcţie artistică şi, pe de altă parte, creaţiile ficţionale tind să ia cu asalt viaţa personală a autorului. Un lucru similar, dar cu o altă substanţă de idei, se întâmpla şi în unele texte soresciene, mai ales în piesa *Vărul Shakespeare*. Dacă Marin Sorescu trata această chestiune într-un registru umoristic, la Cărtărescu dominant este registrul ludic, la nivelul jocului cu limbajul. Ceea ce la Sorescu era excepţie, adică încercarea *personajelor reale* de a invada spaţiul literaturii, la Cărtărescu devine modalitatea principală de a construi universuri ficţionale. Acelaşi mecanism al respingerii unui mod de a face literatură guverna şi prozele lui Urmuz, dar acest mecanism era similar doar ca intenţie celui cărtărescian, nu şi ca realizare. Autorul *Fuchsiadei* polemiza cu o manieră de a crea iluzia ficţională, dar polemica sa nu invada teritoriul propriului text. Cititorului îi erau prezentate rezultatele noii viziuni, proze ce se sustrăgeau *prozei obişnuite*. Cărtărescu se foloseşte de o intenţie polemică mai discretă, iar nehotărârea în a selecta un anumit tip de limbaj poetic sau de viziune artistică este mimată, atent construită şi inserată pe tot parcursul poemului.

Ceea ce creatorul modern lăsa în afara textului, intenţia, mijloacele de realizare artistică, creatorul postmodern cultivă cu ostentaţie, astfel încât orice text este *producere* şi *teorie a producerii*.

În textele parodice reprezentative pe care le-am selectat variază nu doar ţintele parodiei, ci şi atitudinea parodistului. De la sentimentele admirative şi re-creatoare care fundamentează epopeea scriitorului ardelean, atitudinea parodică cunoaşte o distanţare crescândă faţă de textul-ţintă, ajungând la nuanţe satirice la Caragiale şi la dimensiunile absurdului urmuzian, pentru ca ulterior, la Topîrceanu, Sorescu şi Cărtărescu distanţa să se micşoreze din nou până la dizolvarea ei în ludic. Atrage atenţia faptul că modul în care variază atitudinea parodistului faţă de obiectul parodic este în strânsă legătură cu schimbarea perspectivei asupra propriului text, prin conştientizarea setului de convenţii de care orice autor uzează. Un autor ce se dedubla într-un narator omniscient, de factură enciclopedică, deţinătorul adevărului şi stăpânul absolut al personajelor sale, considera că are obligaţia morală şi artistică de a îndrepta deficienţele de construcţie ale textului parodiat, folosindu-se de eficienta armă a comicului. Aşa procedează şi Caragiale, care parodiază cu o simpatică răutate unii autori simbolişti români care preluaseră după ureche câteva dintre principiile acestui curent. Dar autorul care ia forma unui narator având conştiinţa artificiului lasă deoparte superioritatea ce corijează pentru a se întoarce la limitele şi convenţiile propriului text. În acest al doilea caz, parodia trece de la evaluarea critică a operei altuia la auto-evaluarea lucidă a propriilor convenţii. Aici, *denudarea procedeelor* nu este aplicată doar unei scrituri străine, ci şi propriului discurs care se construieşte prin expunerea indicilor artificialităţii. Această treptată retragere a autorului omnipotent

este urmată de ficţionalizarea sa, prin transformarea lui în personaj al propriului text.

Interesant este de urmărit cum se raportează doi autori de parodie, I. Budai-Deleanu şi Mircea Cărtărescu, aparţinând unor epoci diferite, la acelaşi moment literar, epopeea eroică. *Ţiganiada* îndeplinea rolul clasic al demersului parodic: validarea textului-ţintă prin realizarea unei matrice a trăsăturilor lui dominante. Autorul iluminist se folosea de parodie spre a-şi manifesta admiraţia faţă de această nobilă creaţie a literaturii universale. Sincera lui preţuire se trădează prin construirea celor două lumi aproape paralele şi prin modalitatea de a discredita indirect, prin neamul ţiganilor, unele sensuri pe care epopeea eroică le-a emis. Textul lui Budai-Deleanu are rolul de a fixa istoric şi tipologic acest moment literar, procla- mându-i, de fapt, moartea. Pentru Cărtărescu, epopeea eroică este doar un pretext, ea îi oferă scheletul pe care ulterior autorul va însăila un *teatru al literaturii*. Modelul eroic este înlocuit cu unul literar, iar personajul principal este el însuşi un produs al ficţiunii altora. Dacă Budai-Deleanu distrugea dimensiunea eroismului înlocuind-o, firesc, cu laşitatea ţiganilor, Cărtărescu anihilează acest atribut uman prin dubla ficţionalizare a personajelor sale. La autorul ardelean, acea seminţie nu se putea ridica la valoarea eroismului, dar prin simplul fapt că se tindea spre acest ideal i se aducea eroismului un ultim şi indirect elogiu. Însă în *Levantul* personajele îşi proclamă livresc curajul, căci între personaj şi sentimentele pe care le proclamă în discurs s-a interpus un text anterior. De aceea eroismul din cărţi al personajelor cărtăresciene este mai lipsit de speranţă decât laşitatea ţiganilor. În acelaşi timp, transferul de la umana laşitate la livrescul eroism contribuie esenţial la conturarea gratuităţii ludice a universului cărtărescian. Este trecerea de la o literatură care oferă modele umane

la o literatură care este ea însăşi rezultatul modelelor literare anterioare.

Suspendarea prin livresc a personajului apăruse şi în parodia urmuziană. Acolo, autorul deconspira *personajul* în calitatea lui de construct ficţional. Urmuz polemiza cu maniera literară de a construi un personaj coerent, cu o individualitate aflată în strânsă legătură cu numele ce-l poartă şi care avea un destin prestabilit şi uşor de anticipat. De aceea, caracterul bizar al personajelor sale este dat, dincolo de fizicul lor a-tipic, de comportamentul lor incoerent şi imprevizibil. Cărtărescu adânceşte această perspectivă asupra personajului printr-un subtil joc *personaj-text*. Folosind în *Levantul* aproape exclusiv personaje lansate pe piaţa literară de alţi autori, acest scriitor leagă personajul de un autor-tată, iar apoi îl relativizează prin integrarea lui într-un alt context. Personaje ca Manoil şi Zoe îi reamintesc lectorului de textul lor de provenienţă. Dar, în acelaşi timp, ele sunt re-integrate unui alt text, primind o altă viaţă literară. Dacă Urmuz, în textul propriu, dezavua *producerea* unui personaj literar, Cărtărescu continuă această acţiune jonglând cu personajul-*produs literar finit*. Deşi aceste personaje par mai individualizate prin reliefarea lor accentuată, ele, paradoxal, îşi pierd rolul principal în favoarea textelor în numele cărora vorbesc. Personajele devin substitut pentru textul de provenienţă, care ajunge să capete independenţă în faţa emiţătorului lor. Textele vorbesc în nume propriu, pe voci diferite ce vin din vremuri diferite. Într-un fel, demersul e similar celui iniţiat de Caragiale. Personajele lui Caragiale repetau texte sociale, economice sau politice, şi mai puţin texte literare, iar reproducerea lor servea unei pronunţate intenţii satirice. Naratorul caragialian, prin omniprezenta ironie, realiza catalogarea valorică şi atrăgea atenţia asupra lipsei de adecvare la context a acestor tipuri de discurs aberant. În acelaşi timp,

ironicul narator îşi păstra supremaţia şi dreptul de a da verdicte. Naratorul cărtărescian se pierde el însuşi prin meandrele propriului text, într-o beţie de cuvinte, personajele se revoltă şi vor să preia controlul, nu doar cel politic, ci şi cel textual. Dacă în unele texte caragialiene era vorba despre un social ce anihila individualul, în *Levantul* lui Cărtărescu avem de-a face cu un literar/l ce inundă literatura. Alienarea caragialiană este înlocuită cu ludicul postmodern şi angoasa pe care confuzia public-privat o genera se diluează în amuzată manipulare a textelor literare anterioare.

Strategia esenţială de realizare a parodiei cărtăresciene este dată de *re-contextualizare*. Dar, în vreme ce parodiştii anteriori puneau textul-ţintă într-un context contemporan lor, cum făcea Topîrceanu în parodia după Dante, *Infernul. Stanţe apocrife la Divina Comedie*, Cărtărescu plonjează cu textul propriu în alte vremuri ale literaturii române. Autorul mărturiseşte că scrie un text cu decoruri permanent schimbătoare: „*Ticluiam* [...]*/ Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă/ Plictisit fiind de joasa poesie-a vremii nostre*", adică un fel de parodie din plictis, salvatoare. Aluzia e clară la textul lui John Barth, *The Floating Opera*, căci scriitorul român îşi propune să călătorească cu textul său prin diferitele epoci ale literaturii noastre, dar este vizat şi hipotextul eminescian. De aceea, demersul parodic nu este propriu-zis îndreptat spre alte texte sau spre limbajul unei epoci literare, ci este o modalitate de a suspenda propriul text. În mod obişnuit, parodierea unei realităţi literare era urmată, dar nu întotdeauna, de întrebări legate de propriul demers parodic. La Cărtărescu acţiunea parodică este rezultatul, şi nu cauza neîncrederii lui în propriul text. Tradiţia literară anterioară este chemată, chiar şi luând forma inadecvată a parodiei, spre a consolida un demers artistic simţit drept şubred. De aici rezultă şi lipsa de vehemenţă a degradării parodice;

orgoliul parodistului care-şi spulbera ţinta parodică tocmai pentru că era convins de justeţea şi validitatea actului său este înlocuit acum cu o conştiinţă auctorială care *mimează* nesiguranţa şi care se apropie de textele-ţintă cu un pronunţat simţ ludic. Morga justiţiară a parodistului tradiţional devine acum o mască amuzată care joacă rolul creatorului inocent, invadat de formele literare anterioare. Autori şi texte se simt permanent în fundal, iar intenţia parodică se materializează prin împrumutul anumitor structuri lingvistice, al numelor proprii sau al unor forme literare specifice. Poate să apară, natural, întrebarea dacă demonstrează *Levantul* o autentică vocaţie de parodist, sau e numai un artefact al unui talent de insurgent cu o memorie extraordinară a stilurilor?

Textul are drept moto un fragment dintr-o scrisoare emines- ciană adresată lui Iacob Negruzzi, fragment în care se vorbeşte despre statutul autorilor menţionaţi în poezia *Epigonii*: „*Dacă în **Epigonii** veţi vedea laude pentru poeţi ca Bolliac, Mureşan şi Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că, într-adevăr, te mişcă acea naivitate sinceră, neconştiută, cu care lucrau ei. Noi, ceşti mai noi, suntem treji de suflarea secolului şi de aceea avem atâta cauză de a ne descuraja*”. Am reprodus pasajul pentru că este edificator în ceea ce priveşte schimbarea mentalităţii literare; sfâşiat de demonul lucidităţii, Eminescu tânjea după vizionarismul inocent al înaintaşilor. Victimă a tehnicităţii artistice, a teoriilor prin care creatorul postmodern transformă realitatea în ficţiune sau invers, Cărtărescu încearcă să se refugieze într-o lume a fiorului poetic ne-alterat de mecanismele producerii literaturii. Ca şi la Eminescu, nu interesează autorii de care autorul *Levantului* se slujeşte în textul său; accentul cade pe re-crearea unei lumi perfecte prin idealismul ei. Dar

încercarea eşuează pentru că pervertita conştiinţă a autorului postmodern interzice inocenţa pură şi râsul diabolic al unui regizor-auctor maculează nobilele idealuri. Lumea literaturii anterioare este re-adusă pe scena literaturii spre a i se aduce ultimul omagiu. De aceea, demersul lui Cărtărescu, deşi pare atât de diferit de cel al autorului *Ţiganiadei*, şi este diferit prin mijloacele literare implicate, este în esenţă profund identic: marchează, printr-un ultim act de glorificare, moartea unui tip de literatură. La fel cum în textul propriu, deşi construia consecvent eroismul prin armata valahă, Budai-Deleanu sesiza inadecvarea practică a eroismului la acele vremuri, tot aşa şi Cărtărescu re-creează plin de evlavie nobilele simţăminte ale înaintaşilor, fără a-şi reţine, totuşi, reticenţa ce se manifestă prin inserţiile meta-ficţionale. Că intenţia este asemănătoare celei a autorului iluminist deducem şi dintr-un interviu în care autorul *Levantului* îşi explică controversata sa afirmaţie, „***Levantul*** *este o piatră funerară peste poezia românească*". Afirmaţia, ţine autorul să se explice, nu este rezultatul orgoliului, ci conştientizarea efortului înnoitor: „*o anumită idee despre poezie moare o dată cu* ***Levantul***". Sunt surprinse valenţele definitorii ale parodicului, dar şi paradoxalul lui statut, pentru că lucrarea „*recapitulează, totalizează şi dincolo de care nu mai poate fi nimic, pentru că ea îşi ocupă orizontul*". Anihilarea forţelor germinative, inerente oricărei acţiuni parodice, este posibilă datorită sensului sintetizator al demersului. Mai puţin *pretext* pentru inserarea originalităţii şi mai mult *text* propriu-zis, aşa explicându-se şi evidentul aer de pastişă, *Levantul* nu este doar distrugerea unei viziuni, ci şi auto-distrugere, chiar cu mijloacele literaturii tradiţionale.

Citatul eminescian mai îndeplineşte un rol bine precizat în ansamblul acestei opere. Privirea întoarsă spre literatura română este anticipată de

acest fragment care face apel la memoria culturală a cititorilor. Având un cititor care intră, chiar înainte de textul epopeii, în universul livresc, parodistul îşi permite să-i prezinte *spectacolul literaturii*. În acelaşi timp, citatul este un semnal de alarmă ce vizează lipsa de inocenţă, pe care se şi mizează, a cititorului. Deşi nu alterează citatul (semnificantul) în litera lui, Cărtărescu este conştient că noi, cititorii, îl vom interpreta, cum am şi făcut-o deja, creând preconizatele corelaţii: Eminescu-Cărtărescu, *Epigonii- Levantul*. O primă relaţie inter-extuală s-a creat deja, chiar înainte de a intra în textul propriu-zis. Citatul selectat este din Eminescu şi pentru că epopeea cărtărescianã este, în multe puncte, o re-editare în altă cheie a lirismului eminescian. Asupra acestei neaşteptate similitudini atrage atenţia şi Mircea A. Diaconu, sintetizând coordonatele comune: „*O nostalgie a originarului, detaşarea melancolică, apetenţa pentru vizionar şi interogaţiile privind identitatea fiinţei şi a limbajului poetic, toate acestea, pe lângă ritmul propriu-zis al epopeii, trimit la Eminescu*”[241]. Dincolo de elaboratul mecanism meta-textual, textul cărtărescian vibrează şi el la marile obsesii ale liricii dintotdeauna.

Levantul îşi construieşte substanţa pe o intrigă politică: un grup de patrioţi autentici vor să schimbe domnul de pe tron cu unul mult mai merituos. Personajele sunt adunate din diferite texte ale literaturii române şi puse să lupte împreună pentru un nobil ideal paşoptist: neatârnarea naţională. Astfel, romanticul personaj al lui Bolintineanu, poetul Manoil, complotează cu impetuoasa republicană Zoe, la conjuraţie adăugându-se o serie de alte personaje: Iaurta Chiorul, pirat, Zenaida, sora lui Manoil, căpitanul Languedoc Brillant, admirator al Zenaidei, şi Leonidas Amportofagul, proprietarul balonului de care răzvrătiţii hotărăsc să se folosească spre a duce la îndeplinire legitimul plan. Dincolo de

revolta politică, interesează revolta împotriva convenţiilor textuale, un teritoriu mai suculent în informaţii legate de natura transformării parodice cărtăresciene. Firul evenimenţial interesează doar în măsura în care anumite secvenţe sunt re-scrieri parodice ale altor texte. De fapt, e dificil de identificat în ce anume constă schimbarea parodică pentru că textul cărtărescian se deschide unei serii aproape infinite de hipotexte, de care nu se distanţează cu necesara luciditate ironică. Avem de-a face cu un ciudat, dar explicabil, schimb de roluri: în parodiile tradiţionale, inclusiv în unele texte soresciene, textul parodiat era adus în planul parodiei doar în măsura în care el servea recunoaşterii parodice, primatul cantitativ deţinându-l textul parodiei. În epopeea cărtărescianã textele şi stilurile parodiate, în mod paradoxal aproape, domină instanţele în care are loc parodierea lor. Textul deformat parodic îşi legitimează parodia şi nu invers.

Hipertextul operei fuzionează cu hipotextele constitutive, iar acestea, la rândul lor, fuzionează între ele. Astfel, *Levantul* devine punct de întâlnire a cronicii istorice cu balada populară, a cântecului de lume cu scrisoarea de denunţ, a fabulei cu oda linguşitoare. Impresia de parodic nu ia naştere în urma discreditării unui tip anumit de scriere, ci în urma co-existenţei lor aglomerate. Dacă Budai-Deleanu realiza o *parodie-sinteză* prin faptul că el construia, concomitent, obiectul şi replica lui parodică, Cărtărescu realizează un alt tip de *parodie-sinteză*, urmărind două finalităţi: una similară textului scriitorului ardelean, pentru că re-crearea unui univers artistic valid co-există cu dinamitarea lui parodică, şi una diferită prin faptul că obiectul unic al parodiei scriitorului ardelean, epopeea eroică, se multiplică la Cărtărescu, el sintetizând majoritatea creaţiilor şi a autorilor literaturii române. Rezultatul este aproape o selecţie, conştientă sau poate motivată doar de

cerinţele textului, a principalelor momente ale literaturii române, constituindu-se astfel *lista lui Cărtărescu*. În spirit, Cărtărescu repetă gestul satiric al lui Ion Budai-Deleanu, chiar cu firimituri împrumutate de la scriitorul ardelean.

Observam la Topîrceanu uşurinţa de a poetiza pe registre lirice diferite. Ceea ce făcea autorul ieşean în texte diferite, Cărtărescu realizează în acest amplu text al său. Dacă la Topîrceanu această abilitate era şi semnul unui lirism facil, incapabil să se perfecţioneze într-un singur limbaj poetic, la Cărtărescu este semnul sigur al polifoniei stilistice postmoderniste. Diferenţa constă în conştiinţa artificiului, pe care autorul *Parodiilor originale* nu o poseda. Este diferenţa între Pierre Menard şi orice alt individ care ar copia textul lui Cervantes. Analogiile borgesiene nu se opresc aici, pentru că autorul român face frecvent trimiteri la scriitorul argentinian. Abilitatea autorului *Levantului* de a crea punţi de legătură între textul propriu şi alte texte ale culturii româneşti şi străine, favorizând co-existenţa lor în cadrul aceluiaşi Text este semnul unei gândiri artistice suficient de mature spre a se plasa deasupra fenomenului literar, în variatele lui manifestări.

Auctorele îmbracă diferite măşti stilistice, convertind istoria literaturii române într-un dinamic bal mascat. El este, pe rând, cronicarul nemulţumit de „*ticăloşita a poporului meu stare*”, bardul paşoptist, revoltat şi îndrăgostit, înţeleptul Nastratin Hogea, vizionarul creator eminescian sau politrucul poet ceauşist. Aceste măşti literare de factură diferită şi venind din vremuri distincte sunt purtate cu o distanţă parodică mai evidentă sau mai greu de ghicit. Remarcam anterior fondul poetic comun al lui Eminescu şi al lui Cărtărescu. Asta nu-l împiedică pe cel din urmă să pună într-un context degradant imagistica eminesciană. Cântul al treilea debutează cu o meditaţie eminesciană legată de micimea lumii noastre; Cărtărescu pare a

fi fidel ideilor eminesciene, dar le duce prea departe, până ele cad în derizoriul comic:

„*De-ar fi universul nostru un atom dintr-o căldare*

Unde creşte un leandru, poate un atom dintr-un gândac

Ce aleargă într-o lume ce-i atom într-un arac".

Meditaţia ce s-ar vrea eminesciană e în fond doar o mimare a gravităţii, trădată de vocabular: „*căldare*", „*gândac*", „*arac*" etc., ce coboară totul în grotesc. Poetul postmodern se salvează recunoscându-şi epigonismul, ingrata condiţie de a nu avea material nobil şi necompromis precum înaintaşii. De aceea, se optează adesea pentru textul-colaj, formă ce permite modelelor anterioare să irumpă într-o formă actualizată.

Similitudinile cu Budai-Deleanu nu se leagă doar de orientarea spre epopee, parodierea sacrului fiind un alt punct comun. Lupta arhanghelilor din Cântul al VIII-lea aminteşte de intervenţia sfinţilor în bătăliile din *Ţiganiada*. Şi pe aceştia îi însufleţeşte spiritul războinic, îşi opresc la timp blestemele pentru mai adecvatul îndemn de *Osana*, iar semnele divinităţii lor cunosc o convertire aproape à la Blaga, din *Paradis în destrămare*: „*Le ning fulgii ca la gâşte*", „*câte-un înger cade-n troacă*". Alunecarea sigură spre profanul teren al comicului are loc în momentul în care aflăm că semnul distinctiv al îngerilor este dat de crucea roşie ce o poartă pe trusă şi datorită căreia sunt ajutaţi de săteni. Note din textul ilustrului predecesor mai găsim şi în falsul vis al lui Zotalis. Debutând sub premise argheziene, dar şi un Arghezi recitit în notă topîrceaniană, căci „*văzui un îngeraş/ [...]/ şedea cu tălpile goale pă câmp, între căcărezi*", portretul Valahiei aminteşte de Raiul lui Parpangel. Chiar strofele au aceeaşi structură şi aşezare a versurilor, similare textului autorului ardelean. S-a păstrat imaginea unui paradis gastronomic, dar s-au schimbat bucatele

ce-l formează, acestea fiind mai ...moderne. *Laptele*, *mămăliga* şi *slănina* sunt înlocuite acum cu *coniacuri franţozeşti*, *Toblerone* şi *marţipan*. Construindu-şi şi el *jucăreaua* lui, Cărtărescu creează o punte peste varii perioade ale literaturii române şi ajunge la cel care a creat primul o vastă *comedie a literaturii*.

O particularitate a parodicului existent în textele lui Sorescu şi cele ale lui Cărtărescu este dată de folosirea lui cu intenţia distanţării prin comic de limbajul de lemn al epocii. Histrionismul scriitorilor acelor vremuri este parodiat prin destinul lui Iancu Aricescu. Pedepsit fiind pentru fabulele sale care nu reuşesc să scape de ochiul vigilent al cenzurii, Aricescu complotează cu ceilalţi împotriva domnitorului. Fabula sa, *Lupul şi alte lighioane*, vizează, de fapt, realităţile socialiste; un conducător absurd impune animalelor să folosească doar două labe spre a se *rentabiliza*. Minţit de sfetnici că toate merg bine, el continuă procesul de creştere a *productivităţii*, hotărând să se meargă într-o singură labă. Pe revoltatul Aricescu îl regăsim în Cîntul al zecelea, dar într-o neaşteptată ipostază. Aflăm din scrisoarea lui Costache că, în închisoare fiind, Iancu Aricescu şi-a făcut timp să scrie un *op*, intitulat *Mărire Ţie, binefăcătoriu al ţării!*. Versurile textului amintesc prin intonaţie, lexic şi ideatică de numeroasele ode închinate lui Ceauşescu. Dincolo de parodicul evident, Cărtărescu strecoară câte o interpretare umoristică făcută îndemnurilor vremii: „*Fiindcă munca este sacră, pre noi toţi ea ne munceşte/ Ca mai repede în raiu să ne vază, cu folos*”. Poporul este redus la imaginea unei turme, dusă la păscut şi tunsă de *marele Herald*.

Levantul abundă în invocaţii livreşti, întregul text fiind o dezvoltată punere în scenă parodică a literaturii române. Sensul parodic ia naştere în primul rând din co-existenţa pestriţă a

fragmentelor de texte din diferite perioade ale literaturii române. Fiind vehiculate spre a servi conturării unei vaste panorame de stiluri, personaje, moduri lirice şi epice, textele ce formează corpusul *Levantului* nu mai sunt discreditate parodic în maniera tradiţională. Ele aproape că se auto-discreditează prin aglomerarea ostentativă. În *Psihologia kitsch-ului* A. Moles vorbeşte despre faptul că orice obiect estetic are nevoie de un spaţiu *fizic* în care să se manifeste şi pe care să-l domine. Învălmăşeala de texte din *Levantul* generează un efect kitsch, dar kitsch-ul aici nu devine sinonim cu *pseudo-arta*, ci cu o proliferare carnavalescă a formelor. Nu întâmplător textul poartă acest nume; balcanismul lui implicit explică puterea germinativă lexicală şi vizuală a ansamblului textual creat.

***

Motivată de producerea comicului, cunoscuta distanţare parodică ia, în *Levantul*, forma citării mai mult sau mai puţin explicite. Textul rezultat este un colaj de alte texte, inserate spre a servi dimensiunii intertextuale, Budai-Deleanu fiindu-i maestru. În acest text transformarea parodică se îmbină sau ia adesea forma intertextualităţii. Dacă în discutarea abordărilor parodice anterioare am evitat folosirea terminologiei genettiene *hipotext* şi *hipertext* pentru a numi textul-ţintă şi, respectiv, replica lui parodică, am procedat astfel pentru a nu subordona parodia intertextualităţii, pentru că, în opinia noastră, cele două concepte literare se dezvoltă pe teritorii parţial suprapuse. Pe de o parte, parodia este o formă a intertextualităţii, fiindcă stabileşte un raport vizibil între două texte sau între un text şi o realitate fixabilă literar. Ea se diferenţiază de intertextualitate prin distanţarea comică, ironică sau satirică de textul-ţintă. Pe de altă parte, intertextualitatea este o modalitate de realizare a transformării parodice, pentru că

necesara recunoaştere a obiectului parodiei, pe care se mizează, nu există în afara preluării literale a unor elemente din textul-ţintă. În cazul acestui text avem de-a face cu o profitabilă inter-relaţionare a acestor două fenomene.

Jocul intertextual din *Levantul* este dublat de obsesia auto-referenţialităţii. Observam anterior că parodicul postmodernist este mai puţin preocupat de statutul textului sau textelor la care face referire, accentul plasându-se pe propria lui condiţie. Demersul presupune o dezvoltată conştiinţă auto-ironică şi, ca orice auto-ironie, este şi o formă de auto-măgulire indirectă. Discreditarea la care el supune propriul text afectează şi hipotextele constitutive, dar în contextul mai general al literarităţii lor. Ceea ce la unii parodişti pre-postmoderni părea atac la persoana autorului parodiat – să ne amintim cât de reticenţi sunt, în general, autorii la textele ce le parodiază opera – şi era interpretat ca atare devine acum o modalitate de a face literatură *prin* şi *despre* literatură. Exprimându-şi permanent în text neîncrederea în propriul demers, Cărtărescu cultivă ostentativ mitul unui autor etern amendabil. Aici stă noutatea discursului parodic cărtărescian, căci subminarea stilului şi a universului tematic ale unui autor este, totuşi, nivelul elementar al deturnării parodice.

Autorul optzecist duce mai departe procesul distrugerii iluziei ficţionale, prezentându-şi textul drept nesemnificativă creaţie. Micimea ei nu este generată de valoarea intrinsecă, ci de materialul din care este construită. Textul său este, pe rând, *dăltuire în halva*, *nălucire într-un glob de halima* sau *epopee de halviţă*, iar autorul lui este cel care *sapă lume-n acadea*. Nedemnele şi balcanicele materii în care autorul îşi construieşte textul sunt mai potrivite acum decât marmura sau piatra. Un scriitor ce ar afirma, la sfârşit de secol XX, că scrie texte *dăltuite-n piatră* ar fi cel puţin ridicol.

Asumarea ludică a actului scriiturii îl diferenţiază pe acest autor de înverşunaţii parodişti din trecut. În acest sens, el afirmă: „*Totu-i încâlciri de literi, parodie, scriitură*”. Acest vers ar putea fi un autentic moto pentru organizarea textului *Levantul*.

Transformarea autorului în personaj, *Auctorele*, îi permite acestuia să se insereze în meandrele textului şi să-l dinamizeze. Această opţiune este mai mult decât un simplu exerciţiu livresc, fiind şi un mod voalat de a marca lipsa transcendenţei. Ochiului lui *Dumnezelea* i se substituie un indiscret ochi auctorial. Asupra lumii nu mai veghează un omnipotent demiurg; locul său a fost luat de către un ludic autor, ce stă şi *în* şi *deasupra* textului propriu. Acesta ar putea fi şi sensul aproape metafizic al omniprezentei auto-ironii cărtăresciene. La finalul primului act, *Auctorele* teoretizează pe marginea relaţiei de putere pe care orice autor o stabileşte cu personajul său. Cu toate că are iluzia libertăţii, nici un personaj nu mişcă în afara voinţei marelui Autor, deşi acestei stări de lucruri i se va prezenta reversul chiar în acest text, prin revolta personajelor din Cântul al IX-lea. Am spune că nu doar personajele evoluează, ci şi naratorul îşi schimbă perspectiva asupra evenimentelor narate. Dacă la început naratorul ia masca omniscienţei, „*Pot să fac orice din tine, să te-nalţ sau să te nărui*”, ulterior acesta se recunoaşte depăşit de evenimente, apariţia unui personaj ca Languedoc Brillant determinându-l să se disculpe: „*Nu gândisem pân-atuncea că să află-n Orient/ Languedoc Brillant, zuavul, că nu sunt omniscient*”. Alteori, *uimit* de reacţia personajelor, îşi dă seama că trebuie să schimbe ceva în structura textului. Astfel procedează în *Cântul al cincilea*, unde indiscretul lui ochi auctorial înspăimântă personajele care riscă să se călugărească şi să-i dea peste cap planurile. Stăpân fiind pe universul său ficţional, autorul uzează din plin de puterea sa. El îl ironizează pe Manoil,

conturându-i portretul în tuşe ce ţin de desuetudinea literară:

„*Numai tu dîn toţi deştept eşti, efigia fără moarte*

Libertăţei, Poesiei, care una sunt în veac

Ţi-este a spinării şiră ax al lumii, prepeleac".

Demitizarea e evidentă şi la nivelul realizării rimei: *veac/ prepeleac*. Ironia devine act de cruzime estetică în momentul scoaterii personajului din universul protector al *scrisului* şi inserării lui în spaţiul *scriiturii*, bucătăria autorului:

„*Ba te scot chiar din hârtia ce-n maşina mea de scris e:*

Pân-la brâu acum afară eşti din fabrica de vise".

Acest tip de etalare a puterii auctoriale aminteşte de finalul din caragialianul *Două loturi*, unde variantele de continuare a acţiunii aveau aceeaşi finalitate. Tot acest joc al *manipulării fizice* a personajului condus de un malefic autor devine ulterior o luptă între *autor* şi *personaj*. Lupta pe care orice autor o duce cu textul propriu capătă la Cărtărescu concreteţe fizică, pentru că Manoil iese din limitele textului, îşi depăşeşte soarta *de papir* şi-l trage de mânecă pe autorul-tată. Autorul nu-şi mai stăpâneşte personajele, acţiunile lor îl uimesc pe autor: deşi el este cel care i-a dat naştere lui Iancu Aricescu, se declară uimit de trădarea acestuia. Invadat de lumea fictivă pe care o crease, autorul regretă alegerea estetică făcută; când toţi autorii scriu *poezia cotidianului*, el a ales să creeze o *epopee orientală*. Ca intenţie, pentru că presupune retragerea autorului într-un livresc turn de fildeş, demersul e modernist; ca realizare şi ca viziune, textul lui Cărtărescu este unul dintre textele evident postmoderniste. Opţiunea pentru acest tip de scriitură este etalată chiar în textul propriu-zis; vorbind despre dezavuarea iluziei cinematografice, prin filmarea

platoului în care a avut loc filmarea, autorul precizează: „*Postmodern e procedeul, deci şi eu îl folosesc*”. Analogiile cu arta filmului nu se opresc aici, pentru că autorul îşi vede frecvent textul ca pe o gigantică punere în scenă. Asemeni unui regizor, îşi vizualizează textul ca pe o secvenţă de film şi recomandă o anumită mişcare a camerei de filmat: „*Să focalizăm pre dânsa şi cu încetinitoriul/ Să o urmărim cum curge pă obraz pă lângă nas*”. Organizarea cinematografică a spaţiului literar apare frecvent în scrierile optzeciştilor şi este semnul fuziunii dintre cele două arte. Trecerea de la *Cântul al treilea* la al patrulea se face printr-un îndemn adresat *maşiniştilor* ce conduc acest vast spectacol, *Levantul*: „*Maşinişti, la manivelă! Derulaţi un alt decor!*”.

Varianta pentru *Cântul al unsprezecelea* dezvoltă anumite sensuri complementare textului propriu-zis. Textul poartă un subtitlu paradoxal, *tragodie comicească*, iar numele autorului, *Chir Auctore*, nu aduce nici o informaţie legată de identitatea acestuia, menţi- nându-se la nivelul jocului între semnificanţi. Decorul pentru *perdeaua întîia* se construieşte prin reunirea unor ingrediente extrem de variate: clişeele teatrului istoric romantic, formulări caragialiene, *poporul suveran*, mostre de limbaj socialist, *fămei proletare*, şi inserţii erotice, căci străjerul, animat de goala Revoluţiune, se visează cu ea în pat. Un astfel de decor, constituit prin aglomerarea de evenimente din epoci diferite, nu îndeplineşte rolul lui obişnuit într-o piesă de teatru. O dată cu intrarea în scenă a *Soitarelui* şi a *Regisorelui* aflăm că vom asista la un spectacol închinat lui Vodă. Dincolo de etalarea artificiilor cu care literatura lucrează, se urmăreşte parodierea modului în care decurgeau vizitele de lucru ale lui Ceauşescu: întâmpinat cu pâine şi sare de către fete frumoase şi aclamat de falşi ţărani, acestuia şi suitei lui i se prezintă un spectacol comic. Scheletul parodic se

suprafaţă ascunde meditaţia legată de condiţia scriitorului sub regimul comunist şi de modul în care cenzura trunchia opera literară. Instrument extrem de util politicului, cenzorul îşi prezintă eficienta metoda de lucru: „*Copârţesc făr'de-osebire:/ Ce nu pute-a proslăvire*". După instalarea pe tron a lui Iaurta, personajele epopeii se strecoară discret afară, lăsându-l pe acesta să-şi sărbătorească victoria într-un autentic banchet caragialian.

***

Într-o parodie tradiţională, lectorului îi erau furnizate informaţiile care să-l ajute să identifice obiectul parodiei, dar Cărtărescu face din cititor un martor al construirii propriului text. Etalându-i seturile de convenţii cu care el, Cărtărescu, lucrează, îi propune acestuia să continue analiza pe operele altor autori. Este unul dintre punctele în care parodicul atinge o sferă maximă de dezvoltare prin distrugerea nu a unui autor, nu a unui text, nu a unui stil, ci a *iluziei ficţionale*. Abandonarea universului ficţional pe care-l creează şi pătrunderea în culisele scriiturii susţin inovaţia transformării parodice. Etalarea artificiilor care-i guvernează scrierea fac din el autor şi prim-critic al textului propriu. Frământările auctoriale, planurile de lucru se întretaie cu textul propriu-zis, dinamizându-l şi salvându-l de o linearitate plictisitoare. Finalul textului re-uneşte autori şi personaje în profanul spaţiu al unei sufragerii de apartament. La fel cum *Levantul* a deschis textele anterioare lui şi le-a pus în scenă, implicându-le în dialoguri şi situaţii neaşteptate, aşa şi el acum este sfâşiat ca miticul chit de personajele sale ce capătă voinţă proprie. Răzvrătindu-se împotriva creatorului, ele cer dreptul la fiinţare, dincolo de iluzoria lume a hârtiei. Ceea ce la Eminescu era *vis în vis* devine la Cărtărescu *text în text*. Nu ideatica s-a schimbat, ci materialul cu care se lucrează.

Unei lumi inconsistente ontologic prin succesiunea de generaţii sortite damnării şi repetând acelaşi destin, Cărtărescu îi opune o *istorie repeţită* a textelor. Lucrând cu convenţiile sau dezavuându-le – iar dezavuarea nefiind altceva decât instaurarea unui alt set de convenţii – , *Levantul* sfârşeşte (sau începe) prin a fi un text despre scris, scrieri şi scriitură şi, mai ales, despre linia iluzorie ce le desparte.

Prezentarea parodicului cărtărescian s-a axat pe evidenţierea noilor valenţe pe care acesta le primeşte în contextul cultural al postmodernităţii. Analiza ce a vizat textele autorului optzecist nu a luat în considerare şi proza, pentru că aici intenţia parodică, atunci când există, nu este suficient de puternică spre a institui un univers parodic coerent. Parodia cărtărescianã se încadrează, din multe puncte de vedere, tradiţiei parodice româneşti, instaurând şi o abordare diferită a ţintelor parodice. Noutatea constă în sincronizarea parodicului cu realităţile politice ale momentului. Textele din *Georgicele* sunt în continuarea directă a parodiilor caragialiene sau topîrceniene ce vizau viaţa la ţară, dar sunt, în acelaşi timp, absurde tablouri ale vieţii rurale socialiste. De aceea, parodiile sale prezintă frecvent puncte comune cu cele ale lui Sorescu; dincolo de ţinta literară, ambii camuflează în decor parodic critica realităţilor social-politice aberante. Pe linia parodiştilor anteriori, Cărtărescu ia atitudine în faţa tipurilor de discurs existente. Dar această atitudine nu îmbracă forma detaşării superioare, ci a contaminării reciproc avantajoase. Parodia sa re-actualizează, uneori prin simpla şi neutra citare, texte anterioare, în vreme ce acestea îi asigură lui confortantul sentiment al participării la conturarea unei tradiţii literare. El nu exclude inserarea tipurilor de discurs anterioare în textul propriu, acest proces luând frecvent forma pastişei. Amestecul de pastişă şi meta-textual generează originalitatea parodicului cărtărescian.

Conştientizarea lucidă a artificiilor compoziţionale şi expunerea lor prelungită în text întreţin imaginea unei permanente auto-ironii.

Libertatea nelimitată pe care autorul şi-o ia în raport cu textele predecesorilor nu este semnul orgoliului nemăsurat, ci al unui ludic accentuat. Dorinţa de a cuprinde în textul propriu întreaga poezie românească nu poate fi îndeplinită decât printr-un incredibil surplus de forţă imaginativă şi imitativă. Parodicul este, prin excelenţă, un demers ludic şi el prezintă unele puncte comune cu jocul: spiritul de imitaţie, dorinţa de destindere, abrogarea vechilor convenţii şi instaurarea unui nou set de reguli. Parodiile cărtăresciene sunt texte mobile şi eterogene, cu planuri glisante ce unesc tipuri de limbaje literare altfel incompatibile. Mai mult decât rezultate ale plasării lucide în evoluţia formelor literare, ele sunt efectele unei conştiinţe auctoriale pentru care esenţial este statutul scriiturii. Permanenta întoarcere spre producerea şi receptarea propriului text face imposibilă prezenţa unei parodieri sistematice, aceasta vieţuind fericit împreună cu pastişa, citarea sau aluzia.

238 Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 24

239 Cărtărescu, Mircea, *op.cit.*, p. 154.

240 Regman, Cornel, Mircea Cărtărescu – Levantul, în vol. Dinspre „Cercul literar" spre „Optzecişti", Editura Cartea Românească, 1997, p. 112.

241 Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Braşov, 2002, p. 38.

CONCLUZII

Spre deosebire de alte moduri comice, modul parodic, prin specificul său meta-textual, surprinde modul în care literatura se vede pe ea însăşi şi se amendează periodic. Rezultat al unei avansate conştiinţe literare, parodia întoarce serviciul literaturii care a generat-o, favorizându-i trecerea la o etapă ulterioară, prin necesara eliminare a deşeurilor clişeizate. Atitudinile auctoriale diverse ce stau în spatele operelor parodice ne-au permis abordarea unor texte diferite atât ca specie şi gen literar, cât şi ca intenţie. Urmărirea filonului parodic în literatura română devine modalitatea de a surprinde însăşi evoluţia ideii de literaritate. Orice parodist îşi marchează plasarea în interiorul fenomenului literar prin conştiinţa diversităţii lui. Parodia devine un barometru al contextului cultural, ţintele ei diversificându-se o dată cu trecerea timpului. Orientată frecvent, dar nu întotdeauna, spre contemporani, parodia slujeşte, de multe ori, intenţiilor satirice ale parodistului. Din păcate, puţine dintre textele parodice ce sunt orientate spre prietenii sau adversarii parodistului rezistă valoric trecerii timpului. Subordonarea parodicului unui context imediat, unor nume pe care istoria literară nu le-a reţinut ulterior, devine principala cauză a eşecului parodiei. Această realitate are şi reversul, căci scriitori ce sunt altfel necunoscuţi sunt re-aduşi pe scena literaturii de către parodiile contemporanilor valoroşi. Cum altfel am fi aflat de Al. Depărăţeanu dacă nu l-ar fi păstrat parodia topîrceniană sau de Aricescu pomenit de Cărtărescu. În acest caz, decodarea parodică se face cu dificultate pentru că este greu

de identificat ce anume păstrează parodistul din trăsăturile cvasi-necunoscutului autor parodiat. În schimb, în lipsa subordonării unui model evident, discursul original cunoaşte o dezvoltare mai amplă, parodia fiind astfel mai valoroasă. Cărtărescu parodiază scriitorii minori, iar pe cei mari îi ia ca puncte de sprijin.

Trecerea parodicului prin diferite vârste ale literaturii a permis şi identificarea modului în care se schimbă relaţia parodiei cu textul-ţintă. Parodicul este extrem de sensibil la mutaţiile de atitudine artistică, la modul în care literatura se vede pe sine de-a lungul deceniilor. Dacă parodii precum cele scrise de Budai-Deleanu sau Topîrceanu nu ajung la chestionarea legitimităţii şi validităţii propriului demers literar, parodiile lui Sorescu sau cele ale lui Cărtărescu folosesc textele-ţintă doar ca pretexte pentru mimarea propriei neputinţe de a construi un univers ficţional inatacabil. Chestionarea parodică a textelor sau autorilor ţintă este abandonată, locul ei fiind luat de o analiză lucidă a artificiilor scriiturii.

Prezentarea cronologică a principalelor momente parodice ce punctează evoluţia literaturii române are avantajul de a reţine nu doar perspectiva pe care literatura o oferă asupra ei însăşi, ci şi modul în care această perspectivă se modifică o dată cu schimbarea paradigmei literare. Astfel, un virtual tablou al literaturii române, conturat în tuşele creaţiilor ei parodice, nu poate fi decât extrem de vast şi, de aici, predispus la un ne-meritat schematism. Parodiile pe care le-am analizat sunt importante din cel puţin două puncte de vedere: ele sunt creaţii reprezentative ale literaturii române şi au fost astfel alese încât să surprindă pulsul unor perioade diferite din punct de vedere ideologic. Astfel, *Ţiganiada* se plasează la întretăierea dintre clasic şi modern, folosind clasicismul doar ca o umbrelă în umbra căreia inserează elemente moderne. Textul lui Budai-

Deleanu nu marchează doar moartea modelului eroic, el încheie şi tradiţia europeană a valorificării comice a eposului eroic, alături de scriitori poloni ai veacului luminilor. Primul text parodic semnificativ al literaturii române este şi un amplu spectacol meta-textual, pentru că autorul abandonează frecvent firul evenimenţial în favoarea etalării indicilor scriiturii. Deformarea idealului eroic, prezentă în textul *epopeii* este dublată de jocul notaţiilor para-textuale. Multiplicându-se în lectori extrem de variaţi, autorul devine şi primul critic multiplicat al textului său. Ceea ce părea iniţial doar o replică dată eroismului înalt prin degradarea elementelor lui constitutive devine o subtilă analiză a mecanismelor de producere a literaturii culte, hotărâtă să abandoneze folcloricul. Expunerea modului în care ia naştere iluzia ficţională se face prin inserţia unor lectori ce mimează permanent inocenţa şi neştiinţa în d-ale literaturii.

Caragiale cultivă un tip de parodie orientată îndeosebi spre contemporanii săi, conturând un tablou dublu-faţetat al timpului său. Publicate frecvent în cotidienele la care colabora, parodiile caragialiene au darul unic de a oferi imediat o replică textului vizat. Textele lui sunt orientate spre câţiva autori contemporani lui, Delavrancea, Vlahuţă, Macedonski, atent selecţionaţi şi violent parodiaţi. Mai ales parodiile în versuri, ce-l vizează pe Macedonski, dar şi pe alţi colaboratori de la „Literatorul” ating o vehemenţă rar întâlnită la ceilalţi parodişti români. Parodia este, într-adevăr, o formă a criticii mai puţin înverşunată decât satira şi pentru că are o finalitate diferită, dar parodia caragialiană este preponderent o formă de realizare a satirei. Dar parodicul caragialian nu cunoaşte doar formele parodierii înverşunate, ci este cel care se centrează şi pe forme extra-literare. Procesul-verbal, telegrama, anonima sau bileţelul sunt câteva dintre ţintele parodice predilecte. Mai

mult decât de stilul unui autor, Caragiale este interesat de formulele standard din stilul gazetăresc, ştiinţific sau administrativ. Anchilozarea comunicării prin clivajul individ-limbaj este o obsesie a unor texte caragialiene, construite pe fundament parodic.

Câteva dintre trăsăturile parodicului caragialian, alienarea individului într-o lume mecanică şi refugierea lui într-un discurs public securizant, vor re-apărea la Umuz, de data aceasta mult amplificate. Parodiile urmuziene reprezintă punctul maxim al gravităţii demersului parodic din literatura română. Gravitatea nu este înţeleasă ca distanţare satirică şi rău-voitoare de obiectul parodic. Ea devine indicele unei *inadaptări la real* a parodistului, trăsătură de care se contaminează şi specificul prelucrărilor parodice. Comicul nu lipseşte, totuşi, dar poartă povara absurdului. Lăsând impresia unor parodii cuminţi – în măsura în care o abordare parodică stă sub semnul obedienţei –, textele urmuziene sunt toate nişte *comprimate parodice*. Este singurul autor a cărui întreagă creaţie poate fi subsumată parodicului. Explicaţia rezidă în sensul violent distructiv al parodiilor sale. Forţa germinativă inerentă parodicului lipseşte la Urmuz, el fiind unul dintre autorii care, cu excepţia câtorva epigoni nesemnificativi, nu are urmaşi estetici valizi. Orientându-se spre speciile canonice ale genurilor literare, *roman*, *fabulă*, *epopee*, autorul *Fuchsiadei* lărgeşte ţinta parodiei până la discreditarea unei maniere generale de a construi texte şi personaje. Unui demers logic şi previzibil, format din prezentarea cadrului şi ulterioara introducere a personajelor, Urmuz îi oferă varianta naraţiei aberante prin trecerea de la normalul evenimenţial la absurd. Poate unirea parodicului cu absurdul generează nihilismul parodiilor urmuziene. Detalii contradictorii convieţuiesc, iar coerenţa psihologică şi comportamentală a personajelor nu

mai intră în preocupările naratorului. În această etapă a metamorfozelor sale, parodicul devine nucleul de la care se pleacă în construirea absurdului.

În parodiile lui Topîrceanu parodicul îşi recapătă statutul de exerciţiu de amuzament literar, generat de conştiinţa ludică a spiritelor fine. Prilej pentru a exersa mai multe tipuri de lirism, parodicul topîrcenian este unul dominant spiritual. Nici încrâncenare existenţială, nici mod de canonizare a unui model literar, el este rezultatul gratuităţii literare. Dezvoltându-se preponderent pe coordonatele umorului, parodiile autorului ieşean sunt cele mai lipsite de dimensiune meta-ficţională. Autorul *Parodiilor originale* se orientează spre particularităţile scrisului altor autori, dar identificarea artificiilor stilistice şi de compoziţie nu generează nici un moment întoarcerea spre convenţiile ce guvernează textul propriu. Parodierea simboliştilor nu atinge violenţa tonul caragialian, Topîrceanu reuşind să păstreze transformarea în zona comicului relaxant. Abilitatea lui de a de-tensiona textul poetic prin aducerea în prim-plan a unor realităţi prozaice formează originalitatea discursului său liric. Parodiile în proză sunt un arsenal de expresii specifice textului-ţintă pe care le manevrează spre a obţine surprinzătoare efecte umoristice.

Debutând sub semnul parodiei, Marin Sorescu re-citeşte cu un umor grav atât literatura, cât şi datele existenţei. Pe parcursul volumelor sale, există o evoluţie a fenomenului parodic, de la satirizarea unui lirism subordonat politicului, la dezvoltarea unor vaste teorii meta-ficţionale. Ducând în manieră urmuziană parodicul pe teritoriul construcţiilor lingvistice, Sorescu îşi asumă condiţia de cititor în palimpsestul literaturii. Construcţii comune devin prilej de deturnare parodică, iar acest joc *cu* şi *printre* cuvinte este semnul unei conştiinţe artistice dezinhibate,

capabile să-şi asume şi, simultan, să-şi depăşească punctele de referinţă. Temele grave ale existenţei, moartea, iubirea, războiul, sunt trecute prin filtru parodic în încercarea disperată, dar camuflată sub vălurile comicului, de a oferi modele valide de fiinţare în lume. Demitizarea pe care autorul o cultivă este soluţia găsită la gravitatea din literatură şi din viaţă.

Aproape orice parodie presupune trecerea din registru grav în registru comic, iar parodiştii fac această trecere mânaţi de cele mai variate imbolduri. Ceea ce individualizează actul parodic sorescian în contextul altor demersuri similare este re-întoarcerea pe teritoriul *seriosului*. Luate ca punct de plecare şi apoi răstălmăcite în manieră parodică, problemele grave ale existenţei rămân o preocupare constantă, dincolo de masca lor comică. La Sorescu opţiunea pentru parodie trădează aproape topîrcenian nevoia evadării din faţa problematicii grave; dar, în vreme ce autorul ieşean menţinea gratuitatea umoristică a parodicului şi prin selectarea unei tematici lejere, Sorescu ascunde sub jocul parodic de suprafaţă tulburătoare întrebări legate de condiţia umană.

Dacă parodicul sorescian lăsa în plan secund problematica unui lirism grav, Cărtărescu duce aceste obsesii tematice în planul al treilea sau chiar al patrulea din parodiile sale. Totul devine un elaborat mecanism meta-textual în care parodicul îşi pierde ascuţişul cu care ne-am obişnuit. Mizând pe puterea meta-textului, a inter-textului şi a para-textului, autorul *Levantului* construieşte o vastă panoramă a literaturii române, ce trădează dorinţa evaziunii din real. Dinamizând textul prin mixarea unor tipuri de discurs altfel incongruente, autorul parodiază, mai ales, ideea romantică şi romanţată a operei de artă ca produs imuabil, rod al divinei inspiraţii. Abandonând linearitatea evenimenţială pentru a se deda unui joc postmodern *de-a scriitura*, el aduce în textul propriu realităţile pe

care autorii *ce se respectă* le lasă deoparte: planuri de lucru ale textului, conturarea unui personaj, chiar şi spaţiul fizic în care are loc creaţia. Autori, personaje, versuri şi texte întregi sunt re-unite pentru a crea imaginea unui mişcător spaţiu textual. Referirea directă şi accentuarea trăsăturilor textului-ţintă până la limita ridicolului, pe care miza parodia tradiţională sunt abandonate pentru permanente obiectivări auto-ironice. Acestea sunt rezultatul unei conştiinţe literare deprinse cu puterea artificiului şi, mai ales, cu necesitatea lui. Subminarea prin parodic nu mai vizează texte rivale din tradiţia literară, ci este, în primul rând un demers orientat spre momentul articulării textului propriu.

Prezentarea câtorva momente din evoluţia parodicului românesc a permis nu doar identificarea diferenţelor, ci şi existenţa unor neaşteptate similitudini. Poate exemplul cel mai convingător, şi pentru că reuneşte *extremităţile*, cronologic vorbind, este dat de relaţia existentă între *Levantul* şi *Ţiganiada*. Ambele texte dau impresia că miza demonstraţiei este parodierea unui tip de discurs, a mai multor tipuri de discurs în cazul textului cărtărescian. Dincolo de această intenţie parodică declarată, avem de-a face cu un elaborat mecanism de teoretizare pe marginea scriiturii. Dar, în vreme ce Budai-Deleanu explică modul în care ia naştere iluzia literară, folosindu-se de lectorii săi, Cărtărescu face opusul, străduindu-se să ne convingă de artificiile ce domină actul scriiturii. Autorul ardelean vorbea despre trecerea de la sensul propriu la cel figurat, ne învăţa cum să interpretăm figurile poetice. Autorul optzecist vrea să ne debarasăm de aceste convenţii de lectură şi să fim permanent conştienţi că, în spatele lor, se ascunde un autor care le produce. Ceea ce autorul *Ţiganiadei* instituie, ţinând cont de faza dezvoltării literaturii la acea perioadă, Cărtărescu de-construieşte,

sincronizându-se şi el cu moda întoarcerii spre momentul articulării textului şi etalarea indicilor scriiturii. Că cei doi scriitori aparţin altor vârste ale literaturii române şi universale e evident şi la nivelul construirii universurilor parodice.

Cronologica trecere în revistă a principalelor momente parodice din literatura română a avut drept obiectiv identificarea punctelor comune, dar şi a notele diferenţiatoare. De la Budai-Deleanu la Cărtărescu nu s-au schimbat doar ţintele parodiei, ci o întreagă concepţie despre autor, text şi personaje a fost etalată. Chiar în cazurile când parodiştii au dinamitat aceleaşi realităţi literare a variat atât atitudinea parodistului, cât şi întregul arsenal de care parodicul s-a folosit în construirea de-construirii. Altele sunt coordonatele pe care Urmuz duce parodierea fabulei în textul *Cronicari* şi cu totul altele sunt implicaţiile pe care mizează Cărtărescu în fragmentul din *Levantul*, *Lupul şi alte lighioane*. Urmuz abordase această specie conservatoare la nivelul organizării şi al intenţiei etice spre a pune problema validităţii unui tip de lirism, în care sensul se naşte firesc din expresie, cea din urmă nefiind altceva decât purtătoarea mesajului. Enumerarea cuvintelor ne-poetice, selectate doar pentru rezonanţa lor, nu mai este supusă unui demers mimetic, ci consolidează auto-suficienţa estetică a acestei bucăţi de literatură. Fabula lui Cărtărescu este, în primul rând, rezultatul abilităţii acestui autor de a-şi mula textele proprii pe diferite tipuri de discurs. În acelaşi timp, împrumutând forma fabulei, „efendi narator” al Levantului relativizează prin comic idei aberante ale politicii socialiste. Deci, fabula rămâne fabulă, în vreme ce Urmuz o redusese la absurd, distrugându-i morala.

Chiar şi în cazurile în care chestionarea parodică se construieşte pe aproximativ aceleaşi idei, cum se întâmplă la parodiile lui Caragiale după Delavrancea şi în Viaţa la ţară a lui Topîrceanu,

originalitatea specifică fiecărui parodist face diferenţa. Ceea ce Caragiale dezvoltă în cunoscuta-i notă satirică, Topîrceanu dizolvă în registrul umorului relaxant şi, totuşi, atât de lucid. Caragiale supralicitează aspectele specifice scrisului sămănătorist, implicaţiile etice ale faptelor personajelor, culoarea locală, retorismul excesiv, încât acestea cad în ridicol. Topîrceanu dă o replică reprezentărilor idilice, universul rural fiind văzut prin ochii detaşaţi ai orăşeanului. Imaginea rezultată este a unui spaţiu zgomotos, insalubru şi imoral, aflat în totală contradicţie cu reprezentările tradiţionale.

Identificarea şi analiza transformărilor parodice au permis etalarea unui paradoxal fenomen: creaţiile parodice durabile nu sunt cele care dezvoltă un dezvoltă un parodic evident. Acest tip de texte este adesea subordonat unor capricii de moment, textele fiind purtătoare ale unor dispute personale. Parodicul ajunge să întemeieze o lume validă estetic în momentul în care îşi pune amprenta pe originalitatea discursului parodistului. Cele mai realizate parodii caragialiene nu sunt cele cu adresă directă, în care se recunosc autorii contemporani lui, ci textele în care parodicul devine parte constitutivă a discursului său unic. Momentul în care scheletul parodic de suprafaţă se pierde în subteranele textului reprezintă punctul de la care încep necesarele valenţe formative ale parodiei. Multe dintre elementele de estetică modernistă din scrisul lui Caragiale sunt, la origine, raportări parodice. El nu respinge doar teoretic, în articolele sale, retorismul şi analiza psihologică prost făcută. Pentru a fi mai convingător, el aduce în textele proprii astfel de mostre de scris. Astfel încât, ceea părea iniţial scriitură în ton cu moda vremii devine după câteva paragrafe degradare sistematică a scrisului unor contemporani. Inserţiile de limbaj gazetăresc sau politic depăşesc orientarea parodică şi devin părţi

componente ale universului textual caragialian. În acelaşi timp, parodicul este benefic şi pentru obiectul lui, el re-creând datele esenţiale ale stilului sau textului parodiat.

Orice parodist, afirmându-şi originalitatea, nu lasă elementele estetice pe care le dezavuează în afara textului propriu. Acţiunea sa dinamitardă este mai elocventă dacă cele două entităţi aflate în contrast co-există în acelaşi text. Parodicul presupune această alăturare a contrariilor, acest tip de juxtapunere fiind adesea generatoare de comic. Mecanismul parodic este realizat în doi timpi: etalarea unui text anterior, făcută cu o falsă bună-credinţă, şi distrugerea lui parodică prin accentuarea clişeelor lui. De aceea, orice parodie are un caracter hibrid, găzduind cel puţin două tipuri de discurs.

La nivelul metamorfozelor parodicului, trecerea dinspre clasicism spre postmodernitate este resimţită ca o treptată multiplicare a realităţilor ce intră sub incidenţă parodică. De la un moment literar, un autor sau un text parodicul acaparează teritorii extra-literare sau ne-fixate literar încă. Tipuri umane, cum apar la Caragiale, stiluri ale comunicării ne-literare sau chiar expresiile vorbirii uzuale cunosc reversul parodic. Parodistul capătă treptat îndrăzneală şi actul lui de subversiune erodează nu doar literarul, ci şi politicul, cum se întâmplă la Sorescu şi Cărtărescu. Note parodice de o specială coloratură s-ar mai putea citi şi în poezia unor Emil Brumaru sau Şerban Foarţă, dar ei ar merita un studiu aparte, sub alte auspicii teoretice. Orientarea parodiştilor spre realităţi ne-fixate literar încă este un act prolific, dar şi paradoxal. Este prolific datorită evidenţierii potenţialului literar pe care aceste realităţi îl ascund. Prin parodierea lor, autorul le realizează un portret-robot, selectându-le trăsăturile esenţiale şi dându-le, astfel, identitate literară. În acelaşi timp, demersul este paradoxal pentru că depăşeşte

punctul de plecare a oricărui demers parodic. Orice parodie este o polemică declarată chiar din definiţie cu un fragment de literatură, care poate lua diverse forme: text, stilul unui autor sau constante estetice ale întregii lui opere. Dublare a unui discurs literar anterior, actualizarea parodică trăieşte prin raportarea permanentă la un fragment de literatură. Expansiunea ei spre spaţiul extra-literar este şi un indice al latentei literarităţi a lumii.

BIBLIOGRAFIE

EDIŢII

Anghel, D., Iosif, Şt. O., *Caleidoscopul lui A. Mirea*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Bolintineanu, Dimitrie, *Poezii alese*, ediţie îngrijită, antologie şi repere istorico-literare de Teodor Vîrgolici, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Budai-Deleanu, Ion, *Opere*, vol.I, II, ediţie critică de Florea Fugariu, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Caragiale, Ion Luca, *Opere*, vol. III, IV, ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu.

Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Editura pentru Literatură, 1962.

Caragiale, Ion Luca, *Fabule, satire, parodii*, ediţie îngrijită şi cuvînt înainte de Liviu Călin, Editura Facla, Timişoara, 1972.

Cărtărescu, Mircea, *Faruri, vitrine, fotografii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

Cărtărescu, Mircea, *Poeme de amor*, Editura Cartea Românescă, Bucureşti, 1983 Cărtărescu, Mircea, *Totul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Cărtărescu, Mircea, *Enciclopedia zmeilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.

Cărtărescu, Mircea, *Levantul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

Delavrancea, Barbu, *Nuvele. Povestiri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Hogaş, C., *Pe drumuri de munte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Minulescu, Ion, *Scrieri*, vol. I, ediţie îngrijită şi prefaţată de Matei Călinescu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Sorescu, Marin, *Singur printre poeţi*, Editura pentru literatură, 1964.

Sorescu, Marin, *Unde fugim de-acasă?*, Editura Tineretului, 1966.

Sorescu, Marin, *Tinereţea lui Don Quijote*, Editura Tineretului, 1968.

Sorescu, Marin, *Teoria sferelor de influenţă*, Editura Mihai Eminescu, 1969.

Sorescu, Marin, *Tuşiţi*, Bucureşti, Editura Mihai Eminescu, 1970.

Sorescu, Marin, *Singur printre poeţi*, Iaşi, Junimea, 1972.

Sorescu, Marin, *La Lilieci*, vol. I, Bucureşti, Eminescu, 1973.

Sorescu, Marin, *Descîntoteca*, Craiova, Scrisul românesc, 1976.

Sorescu, Marin, *La Lilieci*, vol. II, Bucureşti, Cartea Românească, 1977.

Sorescu, Marin, *La Lilieci*, vol. III, Bucureşti, Cartea Românească, 1980.

Sorescu, Marin, *Viziunea vizuinii*, Bucureşti, Albatros, 1982.

Sorescu, Marin, *Ieşirea prin cer*, „Teatru comentat", Bucureşti, Eminescu, 1984.

Sorescu, Marin, *Uşor cu pianul pe scări*, Cartea Românească, 1985.

Sorescu, Marin, *La Lilieci*, vol. IV, Craiova, Scrisul Românesc, 1988.

Sorescu, Marin, *Poezii*, ediţie definitivă, vol. I, Craiova, Scrisul românesc, 1990.

Sorescu, Marin, *Vărul Shakespeare şi alte piese*, Bucureşti, Cartea Românească, 1992.

Sorescu, Marin, *Poezii*, ediţie definitivă, vol. II, Craiova, Scrisul românesc, 1993.

Sorescu, Marin, *La Lilieci*, vol. V, Bucureşti, Creuzet, 1995.

Sorescu, Marin, *Încoronare*, ediţie îngrijită de Mihaela Constantinescu Podocea şi Virginia Sorescu, Editura Fundaţia „Marin Sorescu", Bucureşti, 2000.

Sorescu, Marin, *Scrînteala vremii*, ediţie îngrijită de Mihaela Constantinescu Podocea şi Virginia Sorescu, Editura Fundaţia „Marin Sorescu", Bucureşti, 2000.

Topîrceanu, G., *Cum am devenit moldovean?*, în „Viaţa românească", nr. 9, 1956, pp. 149-162.

Topîrceanu, G., *Pagini de proză*, antologie şi postfaţă de Mihail Iordache, Editura Junimea, 1985.

Topîrceanu, G., *Scrieri*, vol.1, 2, ediţie îngrijită, prefaţă, note, comentarii, tabel cronologic şi bibliografie de Al. Săndulescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Ureche, Grigore, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Urmuz, *Pagini bizare,* ediţie întocmită de Saşa Pană, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

STUDII CRITICE (PERIODICE ŞI VOLUME)

A Dictionary of Modern Critical Terms, edited By Roger Fowler, Routledge, 1997.

Aesthesis carpato-dunărean, antologie, postfaţă şi bibliografie de Florin Mihăilescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Andreescu, Mihaela, *Marin Sorescu***,** Bucureşti, Albatros, 1983

Andriescu, Al., *Poemele rurale ale lui Marin Sorescu*, în vol. *Relief contemporan*, Junimea, 1974, pp. 40-50.

Anghelescu, Mircea, *Marin Sorescu: „Singur printre poeţi”*, în „România liberă”, nr. 604 (25 martie), 1964, p. 2.

Anghelescu, Mircea, *Textul şi realitatea*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988.

Arieşan, Claudiu T., *Hermeneutica umorului simpatetic*, Editura Amarcord, Timişoara, 1999.

Aristarco, Guido, *Utopia cinematografică*, traducere şi prefaţă de Florian Potra, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992.

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, Ed. Academiei R. P. R., 1965.

Baconsky, Teodor, *Râsul patriarhilor. O antropologie a deriziunii în patristica răsăriteană*, cuvânt înainte de Andrei Pleşu, Editura Anastasia, 1996.

Bahtin, Mihail, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, în româneşte de S. Recevschi, Bucureşti, Ed. Univers, 1974.

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile, Bucureşti, Ed. Univers, 1982.

Bahtin, Mihail, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, în româneşte de S. Recevschi, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.

Balotă, Nicolae, *Universul baroc la Ion Budai-Deleanu*, în „Luceafărul”, 7 februarie, nr.6/ 1970.

Balotă, Nicolae, *Post-scriptum urmuzian*, în vol. *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, pp. 379-403.

Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Hestia, Timişoara, 1997.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, antologie, selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepetean-Vasiliu, prefaţă de Adriana Babeţi, postfaţă de Delia Şepetean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, postfaţă de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1994.

Băileşteanu, Fănuş, *Ironica regie la un spectacol existenţial*, în vol. *Abside*, Bucureşti, Eminescu, 1979, pp. 129-195.

Bărbulescu, Simion, *Un ironist – Marin Sorescu*, în vol. *Profiluri literare contemporane*, Editura Cartea Românească, 1987, pp. 52-73.

Bergson, Henri, *Teoria râsului*, versiune românească de Silviu Lupaşcu, studiu introductiv de Ştefan Afloroaie, Institutul European, Iaşi, 1992.

Bodiu, Andrei, *Direcţia optzeci în poezia română*, Editura Paralela 45, 2000.

Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Editura Aula, Braşov, 2000.

Bogdan, Andrei, *Un spaţiu al violenţei*, în „Jurnalul literar", nr. 43-48, 1994, p. 5.

Bolog, Christian, *Urmuz şi labirintul*, în „Jurnalul literar", nr. 43-48, 1994, p. 1-4.

Bratu, Savin, *Locul „Ţiganiadei" în istoria ideologiei noastre literare*, în „Limbă şi literatură", 1967, (13).

Buduca, Ioan, *După Socrate*, Cartea Românească, 1988.

Bugariu, Voicu, *Marin Sorescu şi mitul transparenţei*, în vol. *Incursiuni în literatura de azi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, pp. 142-153.

„Caiete critice", nr. 1-2/1986, Viaţa Românească.

Cazimir, Ştefan, *Cu privire la geneza unor parodii topîrceniene*, în „Viaţa românească", nr.10, 1957, p. 222-223.

Cazimir, Ştefan, *Caragiale faţă cu kitsch-ul*, Cartea Românească, 1988.

Călinescu, Alexandru, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Institutul European, Iaşi, 2000.

Călinescu, George, *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura SemneE, Bucureşti, 2003.

Călinescu, Matei, *Urmuz şi comicul absurdului, cu un post-scriptum*, în *Eseuri despre literatura modernă*, Editura Eminescu, 1970, pp. 73-92.

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

Căpuşan, Maria Vodă, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

Căpuşan, Maria Vodă, *Pragmatica teatrului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987.

Căpuşan, Maria Vodă, *Marin Sorescu sau despre tânjirea spre cerc*, Craiova, Scrisul Românesc, 1993.

Căpuşan, Maria Vodă, *Caragiale?*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Cândroveanu, Hristu, *Un tratat poetic al neliniştii*, în vol. *Alfabet liric*, Editura Cartea Românească, 1974, pp. 187-200.

Ce este literatura? Şcoala Formală rusă, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

Ciobanu, Nicolae, *„Suflete, bun la toate”*, în vol. *Incursiuni critice*, Editura Facla, Timişoara, 1975, pp. 82-87.

Cioculescu, Şerban, *Caragialiana,* Eminescu, Bucureşti, 1974.

Cioculescu, Şerban, *Poetul «Parodiilor originale»*, în „Flacăra”, nr.11, 1976, p. 11.

Ciopraga, Constantin, *G. Topîrceanu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Competiţia continuă. Generaţia ’80 în texte teoretice, antologie de Gheorghe Crăciun, Editura Vlasie, 1994.

Constantinescu, Mihaela, *Forme în mişcare: Postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.

Constantinescu, Mihaela, *Post/postmodernismul: cultura divertismentului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.

Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999.

Cornea, Paul, *Studii de literatură română modernă*, Editura pentru literatură, 1962.

Corniş-Pop, Marcel, *Tentaţia hermeneutică şi rescrierea critică*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000.

Cristea, Dan, *Urmuz-adecvări şi corespondenţe*, în *Arcadia imaginară*, Editura Cartea Românească, 1977, pp. 113-121.

Cristea, Valeriu, *Metamorfozele lui Urmuz*, în *Interpretări critice*, Editura Cartea Românescă, 1970, pp. 224-229.

Crohmălniceanu, Ovid. S., *Humorul lui G. Topîrceanu*, în vol. *Cronici şi articole*, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1953, pp. 75-127.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura pentru Literatură, 1967.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Humorul grav al lui Marin Sorescu*, în vol. *Pâinea noastră cea de toate zilele,* Cartea Românească, 1981, pp. 75-81.

Culler, Jonathan, *Teoria literară*, traducere de Mihaela Dogaru, Editura Cartea Românească, 2003.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, în româneşte de Adolf Armbruster, cu o prefaţă de Alexandru Duţu, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

Davidescu, N., *Aspecte şi direcţii literare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Defays, Jean-Marc, *Comicul. Principii, procedee, desfăşurare*, traducere de Ştefania Bejan, Institutul European, Iaşi, 2000.

Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Braşov, 2002.

Diaconu, Mircea A., *Mircea Cărtărescu faţă în faţă cu postmodernismul*, în *La sud de Dumnezeu. Exerciţii de luciditate*, Editura Paralela 45, 2005, pp. 148-156.

Dicţionarul de psihanaliză, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997.

Dimov, Leonid, *Ţiganiada. Un spectacol în sine*, în „Luceafărul", 7 februarie, nr.6/1970.

Doinaş, Augustin, *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Du Marsais, *Despre tropi*, traducere, studiu introductiv şi aparat critic de Maria Carpov, Bucureşti, Ed. Univers, 1981.

Elvin, B., *Modernitatea clasicului I.L.Caragiale*, Editura pentru Literatură, 1967.

Ene, Virgiliu, *G. Topîrceanu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

Enescu, Radu, *Critică şi valoare*, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Enright, D. J., *The Alluring Problem*. *An Essay on Irony*, Oxford University Press, 1988.

Fanache, V., *Ţiganiada sau obsesia „rânduielii”*, în vol. *Eseuri despre vîrstele literaturii*, Cartea Românească, 1990, pp. 10-22.

Fanache, V., *Caragiale*, Dacia, Cluj-Napoca, 1997.

Faifer, Florin, *Teatrul istoric al lui Marin Sorescu*, în „Cronica”, nr. 30/1979, p. 1, 4.

Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere, prefaţă şi note de Antonia Constantinescu, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 8, *Comicul şi umorul*, traducere şi note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, 2002.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, în româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, prefaţă de Vera Călin, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions de Seuils, 1997.

George, Alexandru, *O legendă*, în vol. *Semne şi repere*, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 305-312.

Geyssant, Aline; Guteville, Nicole; Razack, Asifa, *Le comique*, Ellipses, 2000.

Ghilimescu, Ştefan Ion, *Pastişele şi parodiile lui Marin Sorescu*, în Ramuri, nr.2, februarie, 1991, p. 6.

Grigurcu, Gheorghe, *Viziunea ironică. Marin Sorescu*, în vol. *Poeţi români de azi*, Cartea Românească, 1979, pp. 344-354.

Handoca, Mircea, *Pe urmele lui George Topîrceanu*, Editura Sport-Turism, 1983.

Hartman, Nicolai, *Estetica*, în româneşte de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Hăulică, Cristina, *Textul ca intertextualitate*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. 1, 2, traducere de D.D. Roşca, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, traducere de H. R. Radian, cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, 2003.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York and London, 1985.

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 2002.

Ibrăileanu, Garabet, *G. Topîrceanu* în *Scriitori români şi străini*, vol. II, Editura pentru Literatură, 1968, p. 187-197.

Iorgulescu, Mircea, *Trei piese de Marin Sorescu*, în „Ramuri”, nr. 6/1985, p.10.

Iosifescu, Silvian, *Elogiul parodiei*, în „Contemporanul”, nr. 30, 1961, p. 3.

Iosifescu, Silvian, *Dimensiuni caragialiene*, Editura Eminescu, 1972.

Irvine, Martin, *Approaches to Po-Mo*, www.georgetown.edu/faculty/irvinem/tehnoculture /pomo.htm.

Jankélévich, Vladimir, *Ironia*, traducere din limba franceză de Florica Drăgan şi V. Fanache, postfaţa de V. Fanache, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Jauss, Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, traducere şi prefaţă de Andrei Corbea, Bucureşti, Ed. Univers, 1983.

Juvan, Marko, *Parodia şi Bahtin*, http://www.zrc-sazu.si/mjuvan/bakhpar.htm.

Lăcătuş, Adrian, *Urmuz. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Braşov, 2002.

Leahu, Nicolae, *Poezia generaţiei ’80*, Editura Cartier, Chişinău, 2000.

Lefter, Ion Bogdan, *Teatrul lui Marin Sorescu*, în „Steaua”, nr. 7/1981, p. 44-45.

Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Editura Paralela 45, 2000.

Leonte, Liviu, *Istorie şi parabolă*, în „Cronica”, nr. 22/1980, p. 4.

Lesovici, Mircea Doru, *Ironia*, Iaşi, Institutul European, 1999.

Livescu, Cristian, *Anti-poetica lui Marin Sorescu*, în „Steaua”, nr. 12/1980, p. 12, 31.

Locusteanu, R. A., *Poezia lui Marin Sorescu*, în „Viaţa românească”, nr. 7/1969, p. 77-85.

Locusteanu, Rodica, *„Viziunea vizuinii” sau jocul liber cu literatura la Marin Sorescu*, în „Ramuri”, nr. 4/1984, p. 6.

Lungu, Gheorghe Boris, *Receptarea în epocă a poeziei lui Marin Sorescu (1964-1989)*, Bucureşti, Editura Fundaţiei „Marin Sorescu”, 1998.

Lyotard, Jean-François, *Condiţia postmodernă*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, 2003.

Lyotard, Jean-François, *Postmodernul pe înţelesul copiilor*, Editura Apostrof, Cluj, 1997.

Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, 1983.

Manolescu, Nicolae, *Arghezi & Urmuz*, în *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. 3, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1997.

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Editura Aula, Braşov, 2001.

Marcus, Solomon, *Paradoxul*, Editura Albatros, Bucureşti, 1984.

Mel Brooks and the Parody Film, www.NewPage3. htm.

Mincu, Marin, *Poeticitate românească postbelică*, Editura Pontica, Constanţa, 2000.

Moles, Abraham, *Psihologia kitsch-ului*. *Arta fericirii*, traducere de Mariana Rădulescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.

Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Editura Univers, Bucureşti, 2003.

Moutsopoulos, Evanghelos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, traducere de Victor Ivanovici, introducere de Constantin Noica, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Munteanu, Romul, *M. Cărtărescu. Levantul sau Un spectacol de cuvinte*, în *Jurnal de cărţi*, 5, Editura Libra, 1994, pp.166-171.

Muşina, Alexandru, *Sinapse*, Editura Aula, Braşov, 2001.

Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Niţescu. M., *O modalitate pe care am numi-o travestiu…*, în „Viaţa românească”, nr. 7/1969, p. 85-90.

Panaitescu, Val., *Humorul*, vol. I, II, Polirom, Iaşi, 2003.

Papadima, Liviu, *Caragiale, fireşte*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999.

Papu, Edgar, *La lilieci*, în „Ramuri”, nr. 1/1982, p. 3.

Parody and Pastiches : Images and Words as (Re)actions, http://pen.eiu.edu/~cgbb/Darwin.partII.

Pecie, Ion, *Un roman-fabulă: „Viziunea vizuinii” de Marin Sorescu*, în „Ramuri”, nr. 7/1982, p. 3.

Pentru o teorie a textului, introducere, antologie şi traducere Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Petrescu, Ioana Em., *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic*, Editura Dacia, Cluj, 1974.

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, 1998.

Poantă, Petru, *Modalităţi lirice contemporane*, Cluj, Dacia, 1973.

Pop, Ion, *Un precursor: Urmuz*, în vol. *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, 1969, pp. 137-148.

Pop, Ion, *Poezia unei generaţii*, Cluj, Dacia, 1973.

Pop, Ion, *Urmuz – schiţă de portret*, în „România literară", anul XVI, nr. 11, 17 martie 1983, p. 4.

Pop, Ion, *Imperiul parodiei*, în vol. *Jocul Poeziei*, Cartea Românească, 1985, pp. 296-329.

Pop, Ion, *Poezii în hiperrealitatea imediată* şi *„Un optzecism puţin trecut din copt"*, în *Viaţă şi texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 164-170, pp. 170-176.

Pop, Ion, *Adaos la o lectură din Urmuz*, în vol. *Pagini transparente*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997, pp. 9-16.

Popa, Marian, *Comicologia*, Bucureşti, Univers, 1975.

Popescu, Marian, *Chei pentru labirint*, Cartea Românească, 1986

Popescu, Titu, *Estetica paradoxismului.htm*, 2001.

Popovici, D., *Studii literare*, vol. I, Editura Dacia, Cluj, 1972

Postmodernismul. Deschideri filozofice, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

Pricop, Constantin, *Urmuz: misiune de recunoaştere*, în „Convorbiri literare", nr. 3, martie, 1983, p. 6.

Puiu, Dana, *Parodia în teatrul modern şi postmodern*, Editura Paralela 45, 2002.

Quintilianus, M. Fabius, *Arta oratorică*, traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, note, indici de Maria Hetco, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974.

Raicu, Lucian, *Urmuz şi limitele literaturii*, în vol. *Critica – formă de viaţă*, Editura Cartea Românească, 1976, pp. 13-19.

Ralea, Mihai, *G. Topîrceanu*, în *Scrieri*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 139-142.

Regman, Cornel, *Selecţie din selecţie,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Regman, Cornel, *Dinspre „Cercul Literar" spre „Optzeciştii"*, Editura Cartea Românească, 1997.

Retorică generală. *Grupul ì*, introducere de Silvian Iosifescu, traducere şi note de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera,

Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Rorty, Richard, *Contingenţă, ironie şi solidaritate*, traducere şi note de Corina Sorana Ştefanov, studiu introductiv şi control ştiinţific de Mircea Flonta, Editura All, Bucureşti, 1998.

Rose, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and postmodern*, Cambridge University Press, 1995.

Rosenkranz, Karl, *O estetică a urâtului: între frumos şi comic*, traducere, studiu introductiv şi note de Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.

Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

Săndulescu, Alexandru, *G. Topîrceanu. Viaţa şi opera*, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1958.

Scarlat, Mircea, *Morala unor (pseudo)morale*, în ,,România literară", anul XVI, nr. 11, 17 martie 1983, p. 5.

Schlegel, August Wilhelm şi Friedrich, *Despre literatură*, traducere, prefaţă şi note de Mihai Isbăşescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1983.

Schopenhauer, Arthur, *Studii de estetică*, studiu introductiv de N. Tertulian, traducere şi note de G. Tănăsescu, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1974.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Bucureşti: David, Chişinău: Litera, 1998.

Sontag, Susan, *Împotriva interpretării*, traducere de Mircea Ivănescu, postfaţă de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

Sorohan, Elvira, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Sorohan, Elvira, *Singurătatea scriitorului*, Editura Universităţii ,,Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2004.

Sorohan, Elvira, *Adnotările ,,Ţiganiadei"*, în ,,România literară", nr. 27/13-19 iulie, 2005, p. 15.

Sorohan, Elvira, Pricop, Constantin, Stancu, Valeriu, *Naratori şi modelare umană în medievalitatea românească*, Editura Junimea, Iaşi, 2002.

Şerbănescu, Tia, *Lirismul disimulat*, în ,,Contemporanul", nr. 24/1970, p. 3.

Şklovski, Victor, *Despre proză*, vol. I, în româneşte de Inna Cristea, Bucureşti, Ed. Univers, 1975.

Tacciu, Elena, *Ironie şi metaforă în lirica lui Marin Sorescu*, în ,,Luceafărul", nr. 10/1974, p. 7.

Tomaşevschi, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere, prefaţă şi comentarii de Leonida Teodorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Tomuş, Mircea, *Teatrul lui Caragiale dincolo de mimesis*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Tupan, Ana-Maria, *Marin Sorescu şi deconstructivismul*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1995.

Ţepelea, Gabriel, *Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca (şcoala, presa vremii)*, în *Corelaţia limbă-literatură*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.

Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, 1993

Ulici, Laurenţiu, *Urmuz*, în „Contemporanul", nr. 12, 18 martie, 1983, p. 5

Vaida, Mircea, *Ion-Budai Deleanu*, Editura Albatros, 1977

Vattimo, Gianni, *Sfîrşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanţa, 1993

Vianu, Tudor, *Locuri comune, sinonime şi echivocuri* în *Opere*, vol. 4, antologie, note şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, Bucureşti, 1975

Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenţei*, vol. I, II şi III, Editura Eminescu, 1996

Zafiu, Rodica, *Poezia simbolistă românească*, antologie, introducere, dosare critice, comnetarii, note şi bibliografie, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996

Cuprins

ARGUMENT
I. RETORICA PARODIEI
1. RELAŢIA PARODIEI CU ALTE MODURI DE COMUNICARE LITERARĂ
1.1. PARODIE-LUDIC
1.2. PARODIE-IRONIE
1.3. PARODIE-PASTIŞĂ
1.4. PARODIE-SATIRĂ
1.5. PARODIE-GROTESC
1.6. PARODIE-UMOR
1.7. RELAŢIA PARODIE INTER/METATEXTUALITATE
2. MECANISME RETORICE DE REALIZARE A DISCURSULUI PARODIC
II. CONTRIBUŢII ESENŢIALE LA TEORIA PARODIEI
1. TEORII ANTICE
2. PARODIA ÎN EVUL MEDIU ŞI RENAŞTERE
3. TEORIILE SECOLULUI AL XIX-LEA
4. ŞCOALA FORMALĂ RUSĂ
5. TEORIILE RECEPTĂRII PARODIEI
6. DESTINUL PARODIEI ÎN POSTMODERNISM
6. 1. ÎNCERCĂRI TEORETICE
PARODICUL, CONCEPT-CHEIE AL POSTMODERNISMULUI
III. IPOSTAZE ALE PARODICULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ
DISPOZIŢII PARODICE ÎN MENTALITATEA ROMÂNEASCĂ
ION BUDAI-DELEANU ŞI PARODIA FORMATIVĂ
LUMEA PARODICULUI CARAGIALESC
URMUZ SAU DE LA PARODIC LA ABSURD

TOPÎRCEANU ŞI RESORTURILE PARODIEI SALE
MARIN SORESCU. PARODIA UMORISTICĂ
MIRCEA CĂRTĂRESCU. PARODIA LUDICĂ
CONCLUZII
BIBLIOGRAFIE

Table of Contents

ARGUMENT 4

I. RETORICA PARODIEI 14

1. RELAŢIA PARODIEI CU ALTE MODURI DE COMUNICARE LITERARĂ 14

1.1. PARODIE-LUDIC 16

1.2. PARODIE-IRONIE 18

1.3. PARODIE-PASTIŞĂ 22

1.4. PARODIE-SATIRĂ 24

1.5. PARODIE-GROTESC 26

1.6. PARODIE-UMOR 27

1.7. RELAŢIA PARODIE INTER/METATEXTUALITATE 29

2. MECANISME RETORICE DE REALIZARE A DISCURSULUI PARODIC 31

II. CONTRIBUŢII ESENŢIALE LA TEORIA PARODIEI 37

1. TEORII ANTICE 37

2. PARODIA ÎN EVUL MEDIU ŞI RENAŞTERE 45

3. TEORIILE SECOLULUI AL XIX-LEA 50

4. ŞCOALA FORMALĂ RUSĂ 54

5. TEORIILE RECEPTĂRII PARODIEI 67

6. DESTINUL PARODIEI ÎN POSTMODERNISM 70

6. 1. ÎNCERCĂRI TEORETICE 71

PARODICUL, CONCEPT-CHEIE AL POSTMODERNISMULUI 84

III. IPOSTAZE ALE PARODICULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ 112

DISPOZIŢII PARODICE ÎN MENTALITATEA ROMÂNEASCĂ 112

ION BUDAI-DELEANU ŞI PARODIA FORMATIVĂ 115

LUMEA PARODICULUI CARAGIALESC 146

URMUZ SAU DE LA PARODIC LA ABSURD 197

TOPÎRCEANU ŞI RESORTURILE PARODIEI SALE 232
MARIN SORESCU. PARODIA UMORISTICĂ 272
MIRCEA CĂRTĂRESCU. PARODIA LUDICĂ 317
CONCLUZII 361
BIBLIOGRAFIE 372